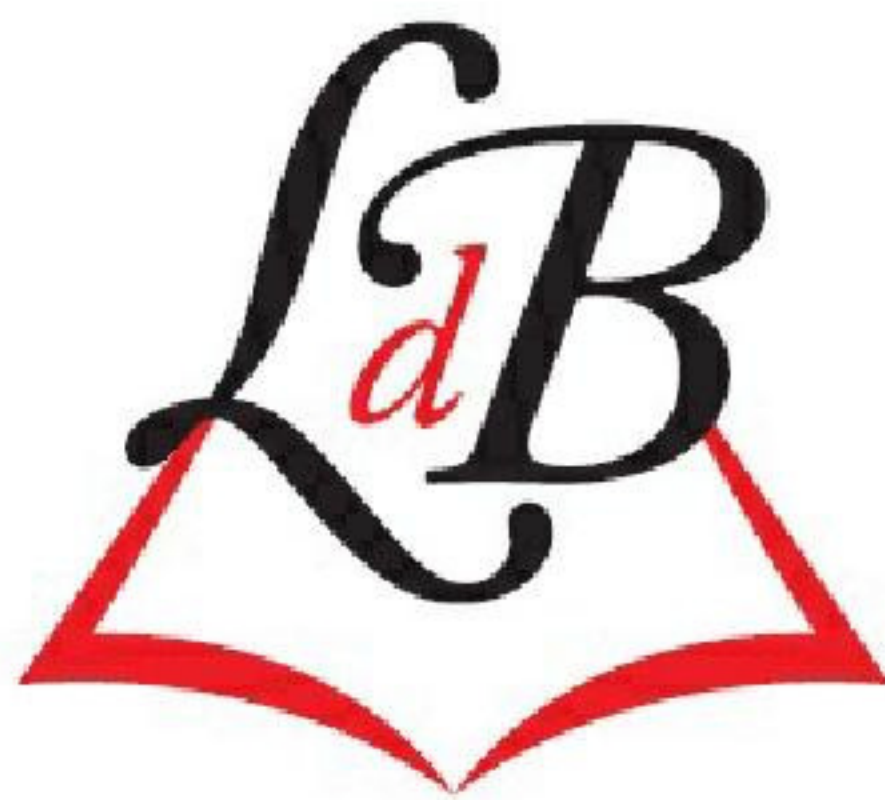
Theodor W. Adorno

Filosofia della musica moderna

Con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni

Einaudi Editore

A distanza di circa cinquant'anni dalla sua prima pubblicazione, la Filosofia della musica moderna di Theodor W. Adorno può a buon diritto essere annoverata tra gli esiti piú alti della riflessione musicologica e filosofica del secondo Novecento. Nell'interpretazione di Adorno le linee di fondo del Novecento musicale (quantomeno della prima metà del secolo) sono rappresentate da due figure contrapposte, Schönberg e Strawinsky, la cui opera, profondamente immersa nella dialettica storica, riflette le ansie, i timori, le contraddizioni e la violenza del tempo. I due compositori, attraverso la musica, rivelano in vario modo la crisi del soggetto, minacciato da forme di dominio che avversano o spengono ogni aspirazione alla libertà. Schönberg dà voce a solitarie istanze individuali che si confrontano con «tutta la tenebra e la colpa del mondo»; Strawinsky crea un universo sonoro il cui «furore antipsicologico» è modellato a immagine della totalità che reprime l'aspirazione del singolo a esprimersi in forme autonome. In entrambi i casi, per Adorno, la musica non è solo oggetto di interpretazione filosofica, ma si pone essa stessa come soggetto teoretico dal momento che elabora una articolata visione del mondo, della quale le pagine del volume si propongono come traduzione in termini concettuali. A partire dai microcosmi sonori dei due compositori, dunque, è possibile intraprendere un'analisi (non priva di risvolti etici) degli aspetti piú profondi della contemporaneità. Per questi motivi la Filosofia della musica moderna è qualcosa di piú di un saggio di critica, o di sociologia, o di estetica musicale: è un tentativo - per il quale si possono individuare solo pochissimi precedenti nella storia della cultura - di intendere la musica come strumento di indagine della realtà.

Theodor W. Adorno

Filosofia della musica moderna

Con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni

Indice

La musicologia filosofica di Adorno

1. La difficoltà di intendimento di una « filosofia della musica » come questa di Theodor Wiesengrund Adorno risiede essenzialmente in due fattori : essa parla al filosofo in termini musicali e al musicista in termini filosofici, in una piena ed acuta compartecipazione tecnica fra i due campi. La sua non è una sistematica trattazione teorica del problema musicale dal punto di vista di una estetica filosofica, e neppure, in quanto rivolta alla « musica moderna », una storia di teoriche e di ideologie musicali. La sua indagine nasce da una complessa visione fenomenologica del linguaggio musicale, interpretato, analizzato, messo a nudo come specchio della crisi della nostra civiltà.

Se da un lato Adorno parla al filosofo in termini filosofici, questi sono sempre verificati nella concreta esperienza musicale delle opere di cui tratta, cosicché costringe continuamente il lettore ad aggiornarsi nella fitta selva di considerazioni, di deduzioni tratte da quella precisa opera di Schònberg o di Strawinsky, o addirittura da quel singolo passo o battuta. D'altro lato, al musicista l'analisi tecnica, la descrizione musicale immersa in una fenomenologia cosi densa di dimensioni filosofiche, sociologiche, psicologiche, travestita in un incalzante procedimento dialettico che non lascia respiro, finisce col riuscire di difficile comprensione, spesso di fraintendimento e di ambiguo significato, o con l'apparire, nel migliore dei casi, estranea alla realtà musicale. Questo spiega l'irritazione con la quale la *Philosophie der neuen Musik* di Adorno è stata accolta in molti ambienti musicali (anche tedeschi) e le polemiche sorte intorno ad essa.

Tuttavia questo libro è forse il più importante e profondo tentativo di interpretazione, certo il più clamoroso, della crisi musicale contemporanea.

La sua fama è legata in gran parte allo « scandalo » provocato dall'apparizione del *Doktor Faustus* di Thomas Mann.

Musica e filosofia si integrano nel pensiero di Adorno in un'unica preoccupante dimensione. Proprio Mann, che ha voluto pubblicamente riconoscere ad Adorno la parte di aiuto, di consigliere, di mentore in quella che allora considerava l'opera conclusiva del suo faticoso cammino letterario (descrivere, col *Dottor Faustus,* la situazione dell'artista moderno, il quale in un'epoca di totale saturazione dei linguaggi e di crisi di ogni valore, tenta di rinnovarsi mediante un patto col diavolo, ma precipita nella follia) ci illumina su tale punto : « Quest'uomo singolare — dice di Adorno — ha rifiutato in tutta la vita di decidersi tra la professione della filosofia e quella della musica. Troppo era sicuro di mirare allo stesso scopo nei due diversi campi. La sua mentalità dialettica e la tendenza sociologico-filosofica s'intrecciano con la passione musicale in modo che oggi forse non è l'unico e ha le radici nei problemi del nostro tempo »[1].

Tuttavia, nonostante le « affinità » che Mann dichiarò di aver trovato in Adorno alla lettura del saggio su Schönberg ancora in manoscritto, è opportuno tener distinto il pensiero del filosofo dalla sottile e suggestiva interpretazione letteraria data dal grande scrittore tedesco alla crisi della musica come crisi di una civiltà e dal significato « demoniaco » attribuito all'individuazione dodecafonica, che provocò una giusta reazione da parte di Arnold Schönberg[2]. Si dovrà, a sua volta, accettare con una certa prudenza e con « beneficio d'inventario », l'acuta ed altrettanto suggestiva descrizione fenomenologica e sociologica della musica contemporanea, considerata nei suoi due massimi rappresentanti (Schönberg e Strawinsky) che Adorno ci propone e soprattutto le

conclusioni cui perviene, le quali lasciano ben poche speranze, chiudendo l'individualità artistica in una morsa inesorabile e paralizzante; giacché tanto il concetto di « progresso » quanto quello di « restaurazione », che informano questi due saggi, finiscono con l'essere prigionieri della permanente contraddizione in cui si muove l'attuale società capitalistica che ha alienato la soggettività alla anonima oggettività della cultura di massa richiesta dalla civiltà industriale.

Mann fu affascinato dalla dialettica di Adorno e dalla sua espressiva terminologia critica : « Senza lasciare alcun dubbio sulla convinzione dell'autore circa la grande importanza di Schònberg, lo scritto esercita però una critica acuta e profonda del suo sistema [la dodecafonia], esponendo in uno stile estremamente conciso e fin troppo sottile, formatosi alla scuola di Nietzsche e di Karl Kraus, la fatalità che fa ricadere nella tenebra e nella mitologia l'illuminazione costruttiva e oggettivamente necessaria della musica, per ragioni altrettanto oggettive, e, per cosi dire, scavalcando l'artista... Il suo modo incisivo di venerare, la tragicamente savia intransigenza della sua critica erano proprio quello che ci voleva; ciò che infatti ne potevo desumere, e che mi appropriai per descrivere la crisi generale della civiltà e della musica in particolare, costituiva il motivo fondamentale del mio libro: la vicinanza della sterilità, la disperazione innata e predisponente al patto col diavolo »[3].

L'interpretazione di Mann è in fondo estremamente romantica, all'ombra di quel trinomio Wagner-Nietzsche-Schopenhauer, che rappresenta la chiave di tutta la *Weltanschauung* manniana dal *Tonio Kroger* al *Doktor Faustus* e anche al *Felix Krull,* fatta eccezione forse soltanto per la mirabile oasi di *Joseph und seine Bruder,* nella quale il tempo che si fa storia è rivissuto, attualizzato positivamente nel mito.

L'interpretazione di Adorno, pur non mancando di venature romantiche, appare fondata da un lato sulla molla hegeliana delle antinomie, le quali, rovesciandosi, si risolvono sillogisticamente; dall'altro nella teoria del rapporto di scambio posta da Karl Marx; con elementi, infine, derivati dalla filosofia della storia di Spengler (il principio dell'« autorità pura »), dal metodo statistico e soprattutto da quello delle scienze storico-sociali di Max Weber (dalla cui postuma *Musiksoziologie* trae il concetto di nazionalizzazione del linguaggio musicale nella società occidentale). L'autore parte dalla premessa che in una civiltà come la nostra, sempre più frammentata nella contraddizione della divisione del lavoro dominato dal capitale, la musica (cioè l'arte in genere) ha perso ogni suo carattere di autonomia in seno alla società stessa, non è più espressione di una verità universale individualizzata nel concreto processo storico.

Accomuna tuttavia Adorno a Mann la consapevolezza di vivere all'interno della crisi, di esserne, di volerne essere partecipi, vigile specchio critico, con una netta accentuazione nostalgica per le grandi forme della civiltà borghese ora al suo tramonto. Il realismo letterario di Mann trova, in un certo senso, riscontro nel realismo critico-sociologico della filosofia di Adorno.

2. La *Phìlosofhìe der neuen Musik* è forse l'opera che meglio riflette, nella sua complessità di piani analitici, la genuinità del pensiero di Adorno, proprio per quella sua impossibilità di scelta tra discorso filosofico e discorso musicale che, nell'estremo processo di razionalizzazione dei mezzi stessi di espressione, finiscono per coincidere.

Sarà opportuno premettere qualche notizia sulla sua attività e sugli altri suoi scritti.

Nato nel 1903 a Francoforte sul Meno da padre ebreo e da madre figlia di un ufficiale francese di origine còrsa e, più in là ancora, genovese, prese appunto dalla famiglia materna il secondo cognome di Adorno col quale ama firmare oggi ogni suo scritto. Tratteggiandone il ritratto,

Thomas Mann lo definisce uomo di natura « tragico-savia, scontrosa e selvaggia»[4]. Educato in un ambiente di cultura puramente filosofica e, proprio per questo (come è frequente in Germania) d'interessi artistici soprattutto musicali, studiò contemporaneamente filosofia e musica;

quest'ultima, dopo un tirocinio iniziale a Francoforte, a Vienna con Alban Berg e Eduard Steuermann. Dal 1928 lo troviamo redattore dell'« Anbruch » viennese e collaboratore di altre riviste tedesche, come « Pult und Tatstock » e « Auftakt », radicale sostenitore delle più avanzate posizioni della musica moderna; cioè, dato il clima culturale vissuto da Adorno, essenzialmente di quelle correnti della musica tedesca ed europea orientale uscite dall'esperienza espressionista. La sua terminologia filosofica d'altronde non è del tutto aliena da quell'atmosfera impregnata di angoscia anatomica comune a molta letteratura espressionista.

Dal 1931 al 1933 insegnò filosofia, come libero docente, presso l'Università di Francoforte. Naturalmente fu tra i primi intellettuali colpiti dai nazisti e dovette emigrare.

Il suo primo libro è uno studio dedicato al problema « estetico » in Kirkegaard [5], il quale, com'è noto, non riguarda tanto il problema dell'arte in sé, quanto le categorie psicologiche del sentimento che informano il « primo stadio » esistenziale e che l'arte riflette appunto in tutte le sue complesse costruzioni e contraddizioni. Già da questo contatto con Kirkegaard, nel quale all'analisi dell'arte nella sua autonomia viene sostituita l'analisi di un « modo di vivere », si può cogliere l'orientamento di Adorno verso una metodologia critica che diverrà sociologica attraverso Marx e mediante ricuperi e integrazioni hegeliane particolarmente derivati dalla *Phänomenologie des Geistes.*

L'orientamento sociologico di Adorno è legato, sin dagli anni giovanili, a quello di Max Horkheimer, suo compagno ed amico fraterno, direttore della « Zeitschrift für Sozialforschung », alla quale egli collaborò attivamente, suo collega infine, nell'emigrazione americana, presso l *'Institute for Social Research* di Los Angeles. È questo un mirabile caso (raro in una epoca di soliloquio e di difficoltà del dialogo come la nostra) di collaborazione costruttiva e organica, nata dalle più vive affinità morali ed intellettuali fra due filosofi e uomini di cultura.

È difficile stabilire, ed ha un interesse relativo, se la metodologia sociologica di Adorno fu determinata da Horkheimer o viceversa. L'opera nata fra il 1942 e il 1944 dalla loro stretta collaborazione, più che ventennale e tuttora in atto, è quella *Dialektik der Aufklärung*[6] che Adorno stesso considera come base della sua *Philosophie der neuen Musik,* dove « sarebbe impossibile distinguere a chi risale questo o quel concetto teoretico », come si legge nella Prefazione.

In America, oltre a collaborare a riviste e a ricerche promosse da vari centri sociologici[7], scrisse fra il 1944 e il 1947 i *Minima moralia,* il suo primo libro tradotto in italiano[8] . Tornato in Germania, al termine della guerra, ha ripreso l'insegnamento presso l'*Institut für Sozialforschung* dell'Università di Francoforte, del quale è condirettore, partecipando anche attivamente alla vita dei gruppi più avanzati della musica tedesca e pubblicando numerosi saggi critici filosofici, musicali, letterari [9].

3. La premessa che sta alla base dell'analisi della musica moderna proposta da Adorno e che ne informa i criteri è fondata sulla sua teoria del processo di industrializzazione di ogni aspetto dell'attività sociale che caratterizza la borghesia capitalistica sin dal suo sorgere: questa teoria è legata al concetto dell'*Aufklärung* che per Adorno definisce la tendenza verso la progressiva razionalizzazione della vita che illumina il cammino della società moderna, nella sua vertiginosa corsa al progresso, ma che, per potersi realizzare, è costretta a negare sempre più l'uomo come soggetto, come individualità autonoma, sacrificandolo all'oggettività collettiva.

Tale processo sembra aver raggiunto, nella nostra epoca, la sua fase acuta: con la trasformazione della società borghese (capitalismo privato) in società di massa (supercapitalismo monopolistico) anche l'arte e la cultura hanno finito con l'essere alienate all'industria[10] .

Entäussern, alienare, letteralmente significa « trasferire in altri il dominio dei propri beni » :

la musica, l'arte in generale, che agli inizi del secolo difende la propria posizione soggettiva e rifiuta di lasciarsi industrializzare, cade nell'isolamento, nell'estraniamento, tende al solipsismo. In quest'epoca, qualsiasi artista che non accetti gli schemi cristallizzati della conservazione borghese, sia pure modificandoli senza alterarli nella sostanza, ma tenda invece a romperli radicalmente, mirando a nuove forme e a nuovi contenuti, si trova escluso dalla società. Cosi « la musica radicale reagì in origine contro la depravazione commerciale dell'idioma tradizionale: ostacolò cioè l'espansione dell'industria culturale nel suo dominio... Gli aspetti non concettuali, non concreti della musica, che fin da Schopenhauer la affidarono alla filosofia irrazionalistica, la resero riluttante alla *ratio* della vendibilità ». Così la crisi dei linguaggi artistici nella decadenza post-romantica che, mettendo l'artista di fronte a forme divenute ormai vuote, lo pone nella necessità di rinnovare gli stessi mezzi espressivi, ormai giunti ad un estremo limite di « entropia », divenuti storicamente saturi e quindi impraticabili, viene da Adorno interpretata come un effetto della decadenza dei rapporti di scambio fra prodotto individuale e consumo sociale, tendenti sempre più al livellamento monopolistico richiesto dalla *ratio* commerciale dell'industria.

Per meglio comprendere il significato dell'acuta indagine sociologica di Adorno, e mantenerla nello stesso tempo entro i dovuti limiti, conviene ridurre il problema ad un aspetto più pertinente la storia della musica, fornendo al lettore qualche schematica indicazione sul processo storico del linguaggio musicale occidentale che portò, dopo Wagner, alla cosiddetta crisi del « campo tonale », inteso, nella sua generale accezione, come lo spazio sonoro entro il quale la sensibilità si era mossa dal Medioevo allo scorso secolo.

Il sistema tonale, ai suoi inizi, conserva molti elementi del sistema « modale » dal quale deriva (musica greca e canto liturgico cristiano). Col rafforzarsi del rapporto da « dominante » a « tonica » (finale) che univa stabilmente i sette suoni della gamma (nel sistema « modale », l'« ottava » non costituiva ancora un *'unita musicale,* giacché essa era ottenuta dalla successione di due tetracordi; e il tetracordo era il solo campo che garantiva alla percezione musicale l'unità fondamentale dei suoni), nasce il concetto di *armonia* che viene sempre più sviluppandosi in seno al campo tonale. La tonalità raggiunge la sua stabilizzazione con l'adozione del « temperamento equabile » alla fine del Seicento. Ha inizio la grande fioritura del linguaggio musicale entro i limiti ben saldi delle dodici tonalità fissate sui dodici semitoni che dividono l'ottava : della « modalità » non rimane che il retaggio nei due modi «maggiore» e «minore». Tuttavia, divisa l'ottava in dodici semitoni « equabili », il dramma fra campo diatonico (naturale) e campo cromatico ha inizio. Sotto l'impulso dialettico di questi due campi, che coincide col passaggio dall'oggettività artigianale del Settecento alla soggettività spirituale dei Romantici, con l'introdursi dell'elemento irrazionale-psicologico nel campo razionale-matematico del linguaggio musicale, ha inizio la crisi. Per quanto si possano trovare tracce di irrazionalismo soggettivo già in musicisti della seconda metà del Settecento, e segnatamente nell'ultimo Mozart, si deve riconoscere che il primo musicista a mettersi in consapevole posizione soggettiva è Beethoven. Da lui ha inizio il processo di interiorizzazione del linguaggio musicale: con Beethoven esso diviene «espressivo». La stessa forma musicale è scossa alle sue basi : si apre il torrente romantico che straripera in Wagner. Melodia ed armonia si compenetrano sempre più, entrambe soggette ad un unico processo di saturazione; a minare il campo tonale, sia in senso melodico sia in senso armonico, il cromatismo (che tende a uguagliare le dodici note tra loro, negando i gradi della scala diatonica) dilaga con la sua irresistibile forza « espressiva », acquista sempre più « fisicità » sino a precipitare nel delirio di *Tristan und Isolde.*

È trascorso oltre un secolo da quando Richard Wagner, il grande « dilettante », iniziò la composizione di questo preoccupante capolavoro (1857) che doveva segnare, attraverso la progressione cromatica all'infinito, come principio della massima « espressività » del linguaggio musicale, l'inizio della dissoluzione del campo tonale. I musicisti che si mossero nell'orbita di

Wagner sembravano brancolare in un vicolo cieco. Di fronte al frantumarsi del campo tonale, cosi come era stato codificato da una tradizione lentamente maturata dal Medioevo ai giorni nostri, il musicista si trovò smarrito : qualsiasi accordo armonico, qualsiasi immagine melodica, ricavati nei limiti della tonalità, apparivano irripetibili, tale era la pregnanza storica di cui erano carichi.

Naturalmente il « consumo » del linguaggio musicale non rifletteva soltanto un problema tecnico da risolvere (e in modo radicale), ma comportava la revisione dei valori stessi e delle norme che la musica aveva sino ad allora affermate come *Lebensanschauung,* come « visione della vita » in tutte le sue implicazioni spirituali e sociali.

È a questo punto che si può inserire il discorso filosofico-sociologico di Adorno. Agli inizi della loro attività creativa Schònberg e Strawinsky non si differenziano essenzialmente rispetto al pubblico che li ascolta: *Pierrot lunaire* (1912) e *Sacre du printemps* (1913) vengono rigettati entrambi come estranei e provocatori. Fu un vero *choc* che colpi il pubblico; « ma quello *choc* non va attribuito esclusivamente, come vorrebbero certi apologeti benigni, all'aspetto insolito e sconcertante di quella musica : era essa stessa ad essere di per sé angosciosa e sconvolta nel suo interno »[11] Sin da questo momento una opposta tendenza è nettamente delineata in Schönberg e in Strawinsky : mentre il primo rimarrà, sino all'ultimo (anche se non totalmente, secondo Adorno) estraneo all'alienazione, giungendo attraverso la « dialettica della solitudine » a concepire la « solitudine come stile », Strawinsky ne diverrà invece la personificazione; e la sua « autenticità » consisterà proprio in questa sua qualità pregnante di interprete dell'alienazione stessa.

La localizzazione del problema nel binomio Schönberg-Strawinsky si giustifica cosi nel fatto che l'essenza della musica moderna « si trova impressa unicamente negli estremi ed essi soli permettono di riconoscerne il contenuto di verità *(Wahrheitsgehalt)* ».

Il significato delle opposte tendenze di questi estremi è stato illustrato pure dal sottoscritto in un saggio apparso in questa collana, ma da un punto di vista più semplice e limitato ad un tentativo di descrizione fenomenologica delle relazioni storico-culturali che si riflettono nella crisi del linguaggio musicale del nostro tempo [12].

In fondo l'antitesi Schönberg-Strawinsky sembra riproporre quella già sorta con Wagner-Brahms, agli inizi della crisi. Arnold Schönberg spinse alle estreme conseguenze la crisi stessa del Romanticismo; Igor Strawinsky vi reagì, proponendo infine un ritorno artigianale all'oggettività preromantica. Si delineano cosi due tendenze divergenti. La prima passa attraverso l'esperienza espressionista: dal punto di partenza di *Verklärte Nacht* (*Notte trasfigurata,* op. 4) scritta nel 1899, satura di cromatismo trista-neggiante, alla « dissoluzione » del campo tonale (*Kammersymphonie* op. 9, 1906), quindi alla «sospensione tonale» *(Drei Klavierstücke* op. 11, 1908-909) che viene impropriamente definita « atonalità » e che raggiunge la sua fase acuta, ai limiti del silenzio, con l'« astrattismo » dei *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911), dove Schönberg si arresta come smarrito ed inizia, con le successive opere, la ricerca di una struttura organica del mondo « atonale » che lo porterà infine alla cosciente individuazione del «metodo dodecafonico», a partire dalla *Suite* op. 25 per pianoforte' **(**1924**).** Il passaggio dall'irrazionalismo solipsistico dell'« atonalità » all'« oggettivismo costruttivo » della dodecafonia non appare dunque come una formulazione teorica *ante rem,* ma la logica soluzione che l'attività creativa del musicista aveva indicato alla riflessione del teorico[13].

La seconda tendenza, quella rappresentata da Strawinsky, passa invece attraverso l'esperienza intellettualistica dell'« europeismo » parigino, il quale reagisce al postromanticismo, e al ripiegamento impressionista, col riaffermare ingenuamente il concetto dell'*art pour l'art,* che porterà fatalmente ai vari *retours* in letteratura, in pittura e in musica. Il cammino percorso da Strawinsky in questo clima trova impressionanti corrispondenze con quello dei movimenti pittorici e letterari parigini. Cosi si può parlare di un momento « russo-impressionista **»** *(L'oiseau*

de jeu e *Petrouska,* 1910-1911), di un successivo « fauvismo » (*Sacre du printemps,* 1913), di un momento «cubista» (*Histoire du soldat,* 1918) ed infine dell'orientamento « neoclassico », che comincia a manifestarsi con *Pulcinella* (su temi di Pergolesi, 1919) e che trova la sua cristallizzazione oggettiva a partire da *Apollon Musagète* (1928).

Mentre Schònberg crede che il campo tonale è un prodotto esclusivo dell'arte e non un dono della natura, Strawinsky ne afferma l'universalità é quindi la sua conformazione assoluta alla percezione sensibile dell'udito. Per Schönberg i mezzi musicali stanno unicamente in rapporto ai contenuti « espressivi » della vita soggettiva; per Strawinsky la musica è, nella sua essenza, antiespressiva [14], uguale a se stessa e basta, riallacciandosi, in questo modo, *tout-court* al formalismo hanslickiano [15].

Questo il senso « esterno » dell'antitesi, qui schematizzata in termini certo sommari, ma utili forse ad indirizzare il lettore ad una più agevole comprensione della tesi sociologica di Adorno.

4. A chiarire il significato dell'esperienza schönberghiana, e quindi ad affermarne la legittimità storica scontata in tutta la sua ineluttabile coerenza morale, basterebbe la citazione dalla *Fenomenologia* hegeliana che Adorno pone in testa al suo saggio dedicato al grande musicista viennese : essa colloca subito Schönberg in quella luce dialettica che, agendo all'interno della crisi (e non subendo dall'esterno un influsso modificante, come impulso a sottrarsi alla responsabilità storica, col risalire ad una oggettività astratta, nella quale la pura intellezione è destinata proprio ad affermarsi come « senza contenuto ») la spezza « mediante il movimento negativo contro il suo negativo » e trova quindi e si dà « un contenuto ».

Schönberg s'inserisce nella storia della musica come un continuatore, non come un rivoluzionario; lo aveva pur capito Hans Eisler sin dal 1924 [16]. Adorno parla di *Fortschritt,* di « progresso » non di rivoluzione, avvertendo che semmai « l'unico momento veramente sovvertitore in lui è il *mutamento di funzione* dell'espressione musicale ».

L'essenza della musica non si fonda sul diritto naturale; per questo la psicologia fallisce nei confronti della musica quando vuol fissare modelli e schemi invariabili. Come sistema di proiezioni soggettive (chiarirà Adorno in un saggio successivo) la musica rivela un carattere *enigmatico* che la rende abissale [17]. Il materiale musicale non sta dunque di fronte al compositore nella sua pretesa natura ontologica, bensì come il risultato di differenti dimensioni storiche che si sono sovrapposte, via via, entro un determinato campo di esperienza. Questo vale naturalmente in rapporto alla storia della musica occidentale, non certo di quella orientale, cinese o indiana, che vivono in dimensioni a noi estranee.

Nel nostro « campo », l'ultimo stadio della musica che si è presentato al compositore agli inizi del secolo, è dunque quello dell'estrema saturazione dei mezzi espressivi « tonali » accumulati in quattro secoli di storia. In tali condizioni la scelta che si presenta all'artista appare quanto mai limitata : certi accordi armonici che sono divenuti « costume » nella musica da salotto del secolo xix, oggi « vengono avvertiti anche dall'orecchio più ottuso » ; per questo il compositore li esclude, sino a giungere, ad un certo momento, alla negazione dello stesso « campo tonale » di cui tali accordi sono come la cristallizzazione elevata a simbolo.

È evidente che la posizione del musicista è oggi differente da quella che il Romanticismo aveva teorizzato : egli non è affatto il « libero creatore » che dai mezzi indifferenziati e infiniti del materiale musicale reinventa ogni volta l'opera d'arte. Se vuol essere in un presente che guardi verso il futuro e non verso un passato prossimo che si atteggia a presente, ogni sua scelta deve essere « oggettiva », cioè libera da influenze esterne. Solo mediante questa radicale oggettività nella scelta, egli può divenire spontaneo, immediato, e finalmente « soggettivo ». Se la scelta risulta ormai impossibile entro il campo cristallizzato dell'esperienza « tonale », bisogna spezzare

tale campo e ricomporne un altro intenzionato nel futuro. Ma questo è proprio ciò che la società industrializzata respinge. La produzione in serie e la cultura di massa chiedono alla musica quell'« efficacia collettiva » che essa ha invece spezzato « sotto la spinta della propria coerenza oggettiva (*sachliche Konsequenz)* ». Coloro dunque che restano fuori dall'assorbimento della cultura ufficiale e organizzata non sono certo « pionieri di opere future », come si vorrebbe crederli, poiché « sfidano addirittura il concetto stesso di produttività e di opera ».

Schònberg, secondo Adorno, rappresenta il radicalismo moderno più impegnato, capace di affermare, nella crisi della civiltà contemporanea, la sola voce umana realmente « progressiva » ; anche se è costretto a giungere al « non-senso » di un sistema di dominio sulla natura che risolve « l'essenza magica della musica in razionalità umana». Adorno, senza avvedersene, finisce qui con l'avvicinare molto più di quanto non voglia, la razionalità del nuovo ordine dodecafonico alla superstizione, come avviene in fondo nel *Doktor Faustus.*

Il punto centrale, grave del problema si manifesta però nel passaggio dalla nuova organizzazione musicale alla soggettività autonoma mediante « il principio tecnico dello sviluppo ». Il pericolo maggiore di una posizione come questa (la sola d'altronde che garantisca una possibile futura salvezza all'individualità contro l'alienazione totale alla società industrializzata) consiste nel sopravvento della *tecnica,* nella sua feticizzazione. Non basta rinnovare una tecnica nella sua totalità per ritrovare le dimensioni dell'arte: questo è il pericolo che Adorno vedrà negli epigoni della dodecafonia, che sembrerà, a sua volta, entrare anch'essa nel processo dell'« alienazione », e perciò dell'« invecchiamento »18.

Di fronte alla saturazione del linguaggio musicale, Strawinsky si pone invece il compito di « restituire il suo carattere vincolante alla musica mediante la riassunzione oggettiva di procedimenti stilistici ». Il problema centrale di Strawinsky, quello che pone « l'accento sulla ricostruzione della musica nella sua autenticità », si puntualizza nell'accettazione del « costume generale », in posizione di netta reazione a tutto ciò che si presenta come « socialmente evasivo ». Strawinsky è perciò, secondo Adorno, il rovesciamento dialettico di Schònberg. In entrambi si manifesta un'uguale tensione, una simile violenta reazione di fronte alla «catastrofe»; entrambi mirano ad una nuova « organizzazione integrale » ; il primo agendo però all'interno delle contraddizioni sociali, il secondo all'esterno. Entrambi coincideranno nell'oggettivismo che « comprende in sé sostanzialmente il momento della propria negatività ».

Il campo dodecafonico appare senza dubbio aperto; tuttavia, allorché il compositore giunge ad assoggettare interamente il materiale alla « volontà costruttiva », i limiti, le regole imposte da questo stesso assoggettamento arrischiano di «paralizzare la fantasia». La scelta dodecafonica, posta in questi termini, porta alla convinzione che « la razionalità totale della musica consiste nella sua organizzazione totale » ; ma questo non può che provocare il fallimento della stessa organizzazione. Fu proprio Schònberg ad avvertire tale pericolo : infatti « i momenti più grandi dell'ultimo Schònberg sono acquisiti contro la tecnica dodecafonica non meno che in virtù di essa ». Si verifica cosi che la fede cieca nella tecnica porta ad una ricaduta nell'« apparenza » e che « tutto il neo-oggettivismo minaccia nell'insieme di cader vittima dell'ornamento, a cui muove guerra con tanta fierezza».

5. La massima apertura verso l'interiorità soggettiva, liberata dai contenuti cristallizzati del Romanticismo attraverso l'Espressionismo, ha portato alla necessità di affermare un nuovo ordine costruttivo nella massima libertà; ma la libertà come ordine aliena la soggettività all'oggettività della costruzione stessa. La chiusura solipsistica dello Schònberg espressionista, che era giunta al limite del silenzio, con la forma aforistica (op. 19) ed aveva quindi ricostruito il campo sonoro liberato dai vincoli tonali nello spazio dodecafonico, si trova ora prigioniera di questa totale oggettivazione. Ma « se la sua intera opera — osserva acutamente Adorno — da un rovesciamento

e da un estremo all'altro, può intendersi come un processo dialettico tra momento espressivo e costruzione, questo processo non si è affatto esaurito nella *neue Sachlichkeit.* Come le esperienze reali della sua età avevano dovuto far vacillare in lui l'ideale dell'opera d'arte oggettiva — anche nel suo aspetto positivamente sfatato — non poteva sfuggire al suo genio musicale l'orribile vuotezza della composizione integrale. Le ultime opere pongono il problema come la costruzione possa diventare espressione senza cedere con dolore ai lamenti della soggettività ». Proprio per questo le ultime opere di Schònberg finiscono per denunciare un grandioso fallimento; ma « non è il compositore a fallire nell'opera: è la storia che non lo ammette»; cioè è la società che fallisce, prigioniera della propria permanente contraddizione che nega la soggettività nel processo *dell' Aufklàrung.* Cosi « la contesa tra l'oggettività alienata e la soggettività limitata non è appianata ed è vera solo in quanto è irriconciliabile ».

Anche l'atteggiamento nei confronti di Anton Webern, al quale va tuttavia l'ammirazione dell'autore per la nobiltà spirituale e la potenza espressiva della sua opera, appare negativo e senza speranze. La musica di Webern infatti « obbedisce a una costrizione al silenzio più potente perfino della perseverante volontà del compositore di darle forma»; Webern è inteso come rifiuto dell'esistenza (che annulla la soggettività nel livellamento collettivo) per non negare la propria essenza : « una musica che voglia tener fede a se medesima preferisce non essere affatto » [19].

Accettare queste conclusioni significa, in definitiva, considerare il musicista moderno in una situazione paralizzante. Andar oltre, sulla strada indicata da Schònberg e Webern, diventerebbe un'impresa disperata, poiché oggi « nessun artista è di per sé in grado di eliminare la contraddizione fra *arte svincolata* e *società vincolata* ». È pur vero che la dialettica della storia fa affermare ad Adorno : « Solo in seno ad una umanità pacificata e soddisfatta l'arte cesserà di vivere»; ma proprio questa grave affermazione ci mette di fronte ad un problema insolubile. In una società che, per voler essere totalmente aperta, ha finito per irretirsi nella più spaventosa delle chiusure, anche l'arte come *raison d'étre* diviene impossibile; in tali condizioni, nessuna libertà può essere posta.

Bisogna tuttavia far attenzione a non cedere troppo a questo suggestivo ma poco confortevole invito che non è, in sostanza, molto lontano dalla *Vernichtung* heideggeriana. La differenza risiede semmai nell'impostazione: metafisica quella di Heidegger; fondata in un realismo storicosociologico in costante rapporto dialettico hegeliano, quella di Adorno.

Accettare il discorso di Adorno non significa tuttavia negare una realtà ed una concreta funzione alla musica che, più di ogni altra forma artistica, la filosofia ha il compito di chiarire alla cultura e alla vita sociale. La singolarità del pensiero di Adorno sta, come s'è già osservato, nel profondo rapporto filosofia-musica che si integra in un'unica riflessione; ed anche se la considerazione del presente rapporto « porta alla convinzione che l'essenza della musica è una chimera », si deve pur tener fermo che « solo la storia, la storia reale con tutte le sue difficoltà e le sue contraddizioni, costituisce la verità della musica » [20].

Anche se oggi « al compositore rimane la scelta tra il fare il sordo, andando avanti come se la musica fosse ancora musica, oppure esercitare il livellamento a modo proprio col ridurre la musica a uno stato normale, restando possibilmente fedele alla qualità; ovvero, infine, opporsi alla tendenza comune dandosi al partito estremo, con la prospettiva, ciononostante, o di lasciarsi di nuovo trascinare entro la corrente ed essere livellato... o di avvizzire nella sua originalità » [21], la musica rimane pur sempre nella sua essenza, per Adorno, il linguaggio più elevato ed universale della relazione umana, « als das einer sich entfaltenden Wahrheit », cioè quale rivelazione di una verità che rende possibile la comunicazione spirituale più immediata fra gli uomini.

6. Quale è dunque la situazione della musica contemporanea — quella « radicale » che qui

importa — concluse, se non esaurite, le esperienze dei due estremi che l'hanno rappresentata in questa prima metà del nostro secolo? A seguire Adorno sul pendio della sua inesorabile dialettica, si arrischia di trovare una conferma alla sua tesi proprio in quell'indirizzo « conciliativo » fra Schònberg e Strawinsky, oggi tentato, come ancora di salvezza, da talune tendenze del nuovo radicalismo musicale.

Anche Strawinsky ha scoperto e adottato il « metodo dodecafonico » in alcune recenti composizioni, manifestando il suo entusiasmo incondizionato per Anton Webern. S'è parlato cosi di « congiunzione » proprio da parte di quei compositori d'avanguardia che vanno proclamando un ritorno al « suono in sé », inteso come materia sonora, spinti a questo non nuovo ritorno alla natura soprattutto in ragione della insperata nuova dimensione offerta dal campo illimitato dei « mezzi elettronici » e della Cosiddetta « musica concreta ».

Ora, per quanto riguarda l'indiavolata genialità strawinskiana, è mia convinzione che l'adozione di una certa tecnica dodecafonica (intesa tuttavia nella sua elementarità, almeno sino ad ora) non rappresenti altro che un nuovo ricupero storico, alla stessa stregua di quanto era accaduto all'epoca dei vari *retours* neoclassici. Con Adorno si potrebbe anzi dire che è questo uno degli aspetti dell'alienazione progressiva anche nei confronti della dodecafonia.

Per quanto riguarda poi il ritorno alla « materia sonora » affermato da alcuni giovani postweberniani, esso arrischia di apparire più che mai soggetto all'alienazione e proprio nel senso che Adorno aveva indicato nel presente saggio su Strawinsky. La spinta verso la ricerca di una autenticità si manifesta infatti nelle prime opere del compositore russo con « la rinuncia ad ogni psicologismo e la riduzione al puro fenomeno ». Cosi Strawinsky mirerebbe a ricercare l'essenza della musica quasi « in un diretto contatto con la materia prima della musica » ; la sua si atteggia come « una tecnica di assaggi permanenti » essenzialmente immersa nella materia in sé; la musica strawinskiana risuonerebbe come vibrazione fisiologica che « non conosce il ricordo e perciò nemmeno la continuità temporale : essa decorre in riflessi ». V'è da rimaner sbalorditi nel ritrovare una coincidenza cosi puntuale tra le affermazioni difensive di taluni ambienti postweberniani e queste definizioni del primo Strawinsky. Poiché « l'io non può essere salvato » (Mach), almeno come esso si manifesta in un certo tipo di arte occidentale, dalla sua negazione subentra il livellamento collettivo; e Strawinsky viene proprio interpretato come l'ultimo anello di un processo che aveva mirato al rinnovamento mediante il ritorno alle origini. La regressione nella storia, oltre la storia, è un'ideologia che nasce col Romanticismo: « Il primo romanticismo era legato al Medioevo, Wagner al politeismo germanico, Strawinsky al *totemclan* ». Adorno parla addirittura di « positivismo strawinskiano », il quale « si attiene al mondo primitivo come ad una situazione di fatto » ; e la « preistoria » di Strawinsky è ritenuta « quasi scientifica ».

L'ambiguità del ritorno alla barbarie intesa come progresso scientifico e tecnico contro la cristallizzazione degli ideali della vita, che si era già manifestata in Strawinsky, arrischierebbe dunque di riproporsi anche nelle giovani generazioni musicali, e proprio in quelle che si ritengono legittime eredi di Anton Webern?

In una situazione senza più alcun sfogo, irretita nel controllo totale di un campo sonoro che sfugge ormai alla stessa percezione sensibile e che il progresso totalitario della tecnica acustica rende sempre più incontrollabile, l'autoestinzione del soggetto (come già nello Strawinsky del *Sacre,* che purtuttavia violentava ancora un materiale « storico ») porterebbe dunque alla « materia originaria » ?

È necessario porsi in guardia da posizioni di questo tipo.

Al contrario di Alban Berg, che cercò di ricuperare la tradizione romantica attraverso la garanzia oggettiva della costruzione dodecafonica, ma finì con l'annullare la stessa costruzione, in un ricupero tanto geniale e miracoloso quanto irreversibile sintesi di una civiltà tramontata, Anton Webern spinse alle estreme conseguenze il processo di oggettivazione dodecafonica, sospendendo

ogni implicazione storica, senza negare però il processo dinamico proprio della storia intenzionata nel futuro. Webern, potrei dire con Husserl, sottopose l'esperienza sonora all *'epoché,* alla « sospensione del giudizio », riducendo quindi anche la soggettività, nel suo rapporto contraddittorio con l'oggettività costruttiva, alla intenzionalità diretta verso l'essenza reale del campo sonoro : essenza originaria se si vuole, *Urton,* ma eideticamente non materialmente intesa. Webern (e non lo Strawinsky del *Sacre,* la cui tendenza quasi « ad un diretto contatto con la materia prima della musica » viene da Adorno inspiegabilmente connessa alla « riduzione al puro fenomeno » ; il che rivelerebbe una « incontestabile affinità con la fenomenologia filosofica che nasce proprio contemporaneamente »...) rende possibile, attraverso la *Weltvernichtung,* la dimensione del rinnovamento musicale che porta alla positività dell'essenza reale del suono nella *Lebenswelt* husserliana : solo intenzionando nel futuro una purificata visione eidetica, il dualismo fra esperienza e linguaggio formale si risolve in un nuovo processo dialettico, e quindi in un reale progresso nella storia. La musica ritrova allora se stessa, in una dimensione nella quale il campo tecnico coincide con quello spirituale, anziché annullarsi nella fisicità della materia preformata.

Questo il senso della grande eredità lasciata da Webern alle nuove generazioni musicali : a questa « verità » il musicista, come l'artista in generale, deve oggi guardare, anche se le difficoltà sembrano insormontabili, anche se, fermamente tendendo alla realizzazione di un'« arte svincolata » contro una « società vincolata », si trova di fronte un cammino insidioso e disperato, verso una mèta che forse egli non potrà mai raggiungere, ma che verrà certo conquistata da altri nel futuro.

Luigi Rognoni

Note

1 T. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Amsterdam 1949- Trad. it. di E. Pocar, *Romanzo di un romanzo. La genesi del Doctor Faustus,* in *Scritti minori*, Milano 1958, p. 132.

2 Cfr. *Ist A. Schönberg Doktor Faustus? Scharfer öffentlicher Briefwechsel zwischen dem Komponisten und Thomas Mann (Schönberg è il Doctor Faustus? Aspro scambio di lettere aperte fra il compositore e Thomas Mann),* in « Die Zeit », Hamburg 1949, IV n. 5; e anche *Thomas Mann und Arnold Schönberg*, in « Neue Auslese », maggio 1948.

3 T. Mann, *op. cit* pp. 133 e 145.

4 T. Mann, *op. cit.,* p. 132.

5 Th. W. Adorno, *Kirkegaard. Konstruktion des Aesthetischen,* Tübingen 1933.

6 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente,* Amsterdam 1947.

7 Cfr., fra l'altro, T. W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik., D. J. Levinson, R. Nevitt Sanford, *The Authoritarian Personality (Studies in Prejudice,* a cura di M. Horkheimer e S. H. Flowerman, vol. I), New York 1950.

8 Mìnima moraìia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Berlin u. Frankfurt 1951, trad. it. e introduzione di Renato Solmi, Torino 1954.

9 I saggi musicali, oltre l'importante *Versuch über Wagner,* Berlin u. Frankfurt 1952, sono stati raccolti in *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Well,* Gottingen 1956, 2ª ed. 1958, ora anche in trad. it. con introduzione di Giacomo Manzoni, Milano 1959; i saggi letterari sono compresi in *Noten zur Literatur,* Berlin u. Frankfurt 1958. Inoltre: *Prismen. Kulturkritik, und*

Gesellschaft. Berlin u. Frankfurt 19555 *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, Stuttgart 1956; e *Aspekte der Hegelschen Philosophie,* Berlin u. Frankfurt 1957.

10 Cfr. *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, in *Dialektik, der Aufklärung* cit., pp. 144-98. Cfr. anche l'*Introduzione* di R. Solmi alla trad. it. di *Minima moralia* cit.

11 Th. W. Adorno, *Das Altern der neuen Musik* (*Invecchiamento della musica moderna),* in *Dissonanzen*, trad. it. cit., p. 157.

12 Cfr. L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia,* Torino 1954 e segnatamente *l'Ilntroduzione*, pp. 15-37.

13 « *Il metodo per comporre con dodici note* ha avuto molte tappe preliminari. Il primo passo fu da me compiuto intorno al dicembre 1914 o all'inizio del 1915. quando schizzai una sinfonia, l'ultima parte della quale divenne più tardi *Die Jakobsleiter,* ma che non fu continuata. Lo " scherzo " di questa sinfonia era basato su un tema formato di dodici note. Ma questo era soltanto uno dei temi. Ero ancora ben lontano dall'idea di usare un simile tema fondamentale come criterio unificatore per un'intera composizione. In seguito fui però costante-mente occupato dall'intento di basare la struttura della mia musica *coscientemente* su un'idea unificatrice... » Cosi A. Schònberg in una lettera del 3 giugno 1937 (cfr. N. Slonimsky, *Music since* 7900, New York 1938, pp. 574-75). Il fondamento dell'organizzazione dello spazio musicale risulta in questo modo costituito dal totale cromatico, cioè dai dodici semitoni posti in rapporto *uguale* e *reciproco,* senza più un suono fondamentale (tonica). Coi dodici suoni, organizzati in un ordine fisso, si possono ottenere serie melodiche ed armoniche, nel corso delle quali ogni nota non può essere ovviamente ripetuta. La « serie dodecafonica » che il musicista preordina e che costituisce, come dice anche Adorno, il « materiale preformato », non rappresenta però il « tema », né è neppure una sorta di *leit-motiv* sul quale la composizione è destinata a svilupparsi. Inizialmente Schònberg « accoglie radicalmente nel materiale dodecafonico le tecniche classiche e ancor più quelle arcaiche della variazione ». Vengono cosi fissate le quattro forme fondamentali della serie (originale, retrogrado, rovescio dell'originale, retrogrado del rovescio), secondo i principi del contrappunto classico e della fuga; altri schemi verranno in seguito adottati, nel trattamento della « serie », dai compositori dodecafonici.

14 Cfr. I. Strawinsky, *Chroniques de ma vie,* Paris 1935, vol. I, pp. 116-17.

15 Cfr. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aestheti\ der Tonkunst* (1854). Trad. it., Milano 1945; segnatamente i capitoli II e III.

16 H. Eisler, *Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär*, in *A. S. zum fünfzigsten Geburtstage, Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*, Wien 1924, pp. 312 sgg.

17 Th. W. Adorno, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, *(Del presente rapporto fra filosofia e musica),* in *Filosofia dell'arte*, « Archivio di Filosofia » dir. da E. Castelli, Roma-Milano 1953, p. 33.

18 Cfr. il saggio già cit. *Invecchiamento della musica moderna*, in *Dissonanzen,* trad. cit.

19 Th. W. Adorno, *Del presente rapporto fra musica e filosofia* cit., p. 32.

20 *Ibid.y* p. 38.

21 Th. W. Adorno, saggio cit.p. 32.

Filosofia della musica moderna

Prefazione dell'Autore

Questo libro comprende due studi, scritti a distanza dì sette anni, e un'introduzione; e alcune parole di chiarimento possono essere giustificate dalla struttura e dal carattere dell'insieme.

Nel 1938 l'autore pubblicò nella « Zeitschrift für Sozialforschung » un saggio sul Fetischcharakter in der Musik und die Régression des Hòrens [1]*, che intendeva rappresentare il cambiamento della funzione della musica oggi, indicare i mutamenti interiori che i fenomeni musicali come tali subiscono con l'inquadramento nella produzione commerciale di massa, e insieme determinare come certi sfasamenti antropologici della società standardizzata penetrano fin nella struttura dell'ascolto musicale. Già allora l'autore progettava di inserire nella trattazione dialettica la situazione stessa della composizione musicale, la sola che veramente decida dello stadio della musica. Gli stava davanti agli occhi la potenza della totalità sociale anche in sfere che, come quella musicale, sembrano appartate. Non poteva illudersi che l'arte a cui era stato educato fosse esclusa, anche nella sua configurazione più pura e priva dì compromessi, dalla reificazione predominante: anzi, era ben conscio che proprio nel tentativo dì difendere la propria integrità essa produce dal suo interno caratteri la cui natura è identica a quella a cui si oppone. Gli interessava riconoscere le antinomìe oggettive in cui di necessità viene irretita l'arte quando, in mezzo ad una realtà eteronoma, vuole veramente restar fedele alle proprie esigenze intrinseche senza badare all'effetto, antinomie che si possono superare soltanto se si va fino in fondo nell'esaminarle senza illusioni.*

Da queste idee nacque il lavoro su Schònberg, che venne portato a termine solo nel 1940-41. Esso rimase allora inedito e, al di fuori della ristretta cerchia Institut fur Sozialforschung *di New York, accessibile solo a pochi. Oggi viene pubblicato nella veste originaria, con alcune aggiunte che si riferiscono soltanto alle opere più recenti di Schònberg.*

Ma quando dopo la guerra l'autore decise di pubblicare quell'opera in Germania, gli sembrò necessario aggiungere alla parte su Schònberg un'altra parte su Strawinsky. Se il libro doveva realmente dire qualcosa sulla musica moderna intesa nel suo insieme, bisognava che anche il metodo che lo informava, poco propenso alle generalizzazioni e alle classificazioni, andasse oltre la trattazione di una scuola particolare, anche se quella scuola è la sola che risponde alle attuali possibilità oggettive del materiale musicale e che si pone con intransigenza di fronte alle sue difficoltà. Il procedimento di Strawinsky, che sta al polo opposto di quella scuola, si impose all'esame non solo a causa della sua validità ufficiale o del suo livello compositivo — dal momento che il concetto di « livello » stesso non può essere presupposto dommaticamente e, come « gusto », è aperto alla discussione —: ma anche e soprattutto per precludere la comoda scappatoia secondo cui, se il progresso coerente della musica porta ad antinomie, si può sperare qualcosa dalla restaurazione di ciò che già è stato, cioè dalla ritrattazione autocosciente della ratio *musicale. Non c'è critica al progresso che sia legittima, foss'anche quella che sussume il suo momento reazionario sotto l'illibertà dominante, in tal modo escludendo inesorabilmente ogni abuso che se ne faccia al servizio dei poteri costituiti. Il ritorno positivo di ciò che è ormai andato in rovina si rivela vincolato inesorabilmente alle tendenze distruttive dell'epoca in modo assai più radicale di ciò che viene*

stimmatizzato come distruttivo. L'ordine che proclama se stesso non è se non il velo che maschera il caos. Se quindi proprio la trattazione di Schónberg, il musicista radicale ispirato dall'espressività, svolge i propri concetti sul piano della oggettività musicale, mentre quella dell'antipsicologico Strawinsky pone il problema del soggetto leso — a cui tutta la sua opera si riconduce —, anche in ciò agisce un motivo dialettico.

L'autore non pretende scusare i tratti provocatori del suo tentativo. Sembrerà cinico, dopo quello che è successo in Europa e ciò che ancora minaccia, dissipare tempo ed energie spirituali a decifrare i problemi esoterici della moderna tecnica compositiva; e le ostinate, puramente formalistiche disquisizioni del testo spesso si riferiscono direttamente a quella realtà che si disinteressa di loro. Ma forse questo inizio eccentrico getterà qualche luce su una condizione, le cui ben note manifestazioni servono solo a mascherarla, e la cui protesta acquista voce solo dove la connivenza ufficiale suppone un semplice atteggiamento di non-partecipazione. E questa non è altro che musica; come sarà poi un mondo in cui già i problemi del contrappunto testimoniano conflitti inconciliabili? Fino a qual punto oggi dev'essere radicalmente sconvolta la vita, se ogni suo tremito e ogni sua rigidità viene riflessa anche là dove non arriva alcun bisogno empirico, in una sfera — la musica — che gli uomini ritengono garantisca loro un asilo dalla pressione della norma raccapricciante, e che mantiene tale promessa solo negando loro ciò che essi si attendevano da lei?

Nell'introduzione si leggeranno le riflessioni che nel loro insieme stanno alla base delle due parti; ma mentre essa serve a metter in rilievo l'unità dell'insieme, le differenze tra la parte nuova e quella vecchia, specie quelle linguistiche, restano indelebili.

Nel periodo che intercorre tra le due parti del libro il lavoro con Max Horkheimer, che continua ormai da più di vent'anni, si è dispiegato in una filosofia comune. L'autore è naturalmente il solo a dover rispondere della materia musicale, ma sarebbe impossibile distinguere a chi risale questo o quel concetto teoretico. Il libro va inteso come una digressione alla Dialektik der Aufklärung, *e tutto ciò che in esso sta a testimoniare una certa perseveranza, una fiducia nella forza attiva della negazione determinata, è dovuto alla solidarietà spirituale ed umana di Horkheimer.*

Los Angeles, Cal., 1° luglio 1948.

Note

1 Traduzione italiana in *Dissonanze [N.d.T.]*.

Introduzione

Poiché nell'arte non abbiamo a che fare con
un gioco meramente piacevole o utile, ma...
con un dispiegarsi della verità.

Hegel, *Estetica,* III.

Scelta dell'argomento « La storia filosofica come scienza dell'originario (*Ursprung*) è la forma che dagli estremi opposti, vale a dire dagli eccessi apparenti dell'evoluzione, fa scaturire la configurazione dell'idea intesa come una totalità caratterizzata dalla possibilità di una coesistenza significativa di tali contrari ». Il principio che Walter Benjamin[1] ha seguito per motivi di critica gnoseologica nel suo trattato sul dramma tedesco, può essere motivato dall'oggetto stesso in un esame filosoficamente inteso della musica moderna che si limiti sostanzialmente a considerarne i due protagonisti, ciascuno a sé stante. Infatti la natura di questa musica si trova impressa unicamente negli estremi, ed essi soli permettono di riconoscerne il contenuto di verità. « La via di mezzo, — sta scritto nella prefazione alle *Satire* per coro di Schònberg, — è l'unica che non conduce a Roma ». Per questo, e non nell'illusione della grande personalità, vengono trattati solo Schònberg e Strawinsky. Se si volesse passare in rassegna tutta la produzione non cronologicamente ma qualitativamente moderna, comprendendovi tutte le transizioni e i compromessi, si finirebbe inevitabilmente con l'imbattersi di nuovo in quegli estremi, purché non ci si accontenti di una semplice descrizione o di giudizi da specialista. Questo però non implica necessariamente un giudizio sul valore e neppure sul peso rappresentativo di quello che sta nel mezzo: i migliori lavori di Béla Bartók, che cercò sotto certi aspetti di conciliare Schònberg e Strawinsky[2], sono probabilmente superiori alla produzione di quest'ultimo per densità e pienezza. E la seconda generazione neoclassica, che comprende nomi come Hindemith e Milhaud, si è adattata alla tendenza generale dell'epoca con minor esitazione: in tal modo, almeno apparentemente, la rispecchia con maggior fedeltà di quanto non faccia il dissimulato conformismo del caposcuola, che proprio per la sua finzione maschera se stesso nell'assurdo. Eppure anche l'esame di questa tendenza sfocerebbe necessariamente nell'esame dei due innovatori : non perché a loro spetti la priorità storica e il resto sia derivato da loro, ma perché solo essi, in forza di una consequenziarietà che non conosce compromessi, esaltarono gli impulsi presenti nelle loro opere fino a trasformarli nelle idee immanenti dell'oggetto. Questo si verificò nelle costellazioni specifiche del loro procedimento creativo e non nell'abbozzo generico di stili. Questi, mentre vengono guidati da *slogans* culturali di vasta risonanza, lasciano via libera, nella loro genericità, proprio a quelle mitigazioni snaturatrici che impediscono la consequenzialità dell'idea non programmatica, tutta immanente alla cosa stessa. Ma la trattazione filosofica dell'arte riguarda proprio questa, e non i concetti di stile, per quanto poi con essi possa venire in contatto. La verità o non-verità di Schònberg e Strawinsky non si può cogliere discutendo categorie come atonalità, dodecafonia o neoclassicismo, ma solo cristallizzando concretamente tali categorie nella compagine della musica in sé. Le categorie stilistiche precostituite pagano la loro accessibilità col non esprimere la connessione intrinseca dell'immagine creativa, e restando al di qua della configurazione estetica, senza nessun carattere di necessità. Se invece ad esempio si esamina il neoclassicismo cercando di determinare quale necessità interna delle opere le spinga a questo stile, o come l'ideale stilistico si comporti verso il materiale dell'opera e la sua totalità costruttiva, diventa virtualmente possibile risolvere anche il problema della legittimità dello stile.

Nuovo conformismo Ciò che è insediato tra gli estremi necessita oggi in realtà non tanto di esser chiarificato in rapporto ad essi, ma piuttosto rende superflua, con l'indifferenza, la speculazione. La storia dell'evoluzione musicale più recente non tollera più la « significativa coesistenza dei contrari ». Fin dal decennio eroico — gli anni della prima guerra mondiale — essa è in tutta la sua ampiezza storia di decadenza, involuzione tradizionalistica. Il distogliersi

della pittura moderna dall'oggetto, che denota nel campo figurativo la stessa frattura rappresentata dall'atonalità nel campo musicale, è stato determinato da una posizione di difesa contro la merce artistica meccanizzata, innanzi tutto contro la fotografia. Non altrimenti la musica radicale reagì in origine contro la depravazione commerciale dell'idioma tradizionale : ostacolò cioè l'espansione dell'industria culturale nel suo dominio. È pur vero che il passaggio alla produzione calcolata di musica come articolo di massa ha impiegato più tempo che non il processo analogo nella letteratura o nelle arti figurative. Gli aspetti non concettuali e non concreti della musica, che fin da Schopenhauer la affidarono alla filosofia irrazionalistica, la resero riluttante alla *ratio* della vendibilità. Solo nell'èra del cinema sonoro, della radio e delle formule reclamistiche messe in musica essa è stata interamente sequestrata, proprio nella sua irrazionalità, dalla ragione commerciale. Ma non appena l'amministrazione industriale del patrimonio culturale diviene totalitaria, essa acquista potere anche su tutto ciò che non è esteticamente conformabile. Con la strapotenza dei meccanismi di distribuzione, di cui dispongono il *Kitsch*[3] ed i beni culturali ormai liquidati, e con la predisposizione degli ascoltatori che si era determinata grazie ad un processo sociale, la musica radicale era caduta, nel tardo industrialismo, nell'isolamento completo. Ciò diventa, per gli autori che vogliono vivere, il pretesto morale-sociale per una pace fittizia : si delinea un tipo di stile musicale che, pur continuando a pre-tendere al serio e al moderno, si assimila alla cultura di massa in virtù di una calcolata puerilità. La generazione di Hindemith aveva ancora un talento e un mestiere. Il suo moderantismo si appoggiava ad un'arrendevolezza spirituale che non conosceva alcuna remora sicura: i musicisti componevano secondo l'umore della giornata liquidando infine tutto ciò che poteva essere musicalmente spiacevole insieme al frivolo programma. Finivano in un neoaccademismo scaltrito e pur degno di rispetto, che non si può certo rinfacciare alla terza generazione. La connivenza con l'ascoltatore, drappeggiata come umanità, comincia a disgregare i criteri tecnici già prima raggiunti dalla composizione d'avanguardia. Ciò che aveva una validità prima della frattura, cioè la costituzione di una coerenza musicale mediante la tonalità, è irreparabilmente perduto: e la terza generazione non crede ai solerti accordi perfetti che scrive ammiccando, né d'altronde i mezzi sonori ormai logori sarebbero di per sé in grado di esser impiegati per ottenere risultati che non siano privi di senso. Essa però vuole sottrarsi alle conseguenze del nuovo linguaggio, che ricompensa la più aspra fatica della coscienza artistica con il completo insuccesso sul mercato: e questo tentativo fallisce. La prepotenza storica, la « furia del dileguare » [4] impedisce esteticamente il compromesso, cosi come esso è condannato senza rimedio anche in politica. Mentre cercano protezione presso tutto ciò che è garantito dall'età ed affermano di essere ormai sazi di ciò che il linguaggio dell'incomprensione chiamava « esperimento », si consegnano impotenti nelle mani di quello che essi ritengono il peggiore dei mali, l'anarchia. La ricerca del tempo perduto non solo perde la via di casa, ma perde ogni consistenza; chi conserva arbitrariamente ciò che è superato compromette quel che vuol conservare e si urta in mala fede contro il nuovo. Al di sopra di ogni confine geografico, gli epigoni di coloro che furono irriducibili nemici di ogni epigonismo si imitano a vicenda in gracili misture di perizia ed incapacità. Sostakovic, a torto richiamato all'ordine, come bolscevico della cultura, dalle autorità patrie, i vispi discepoli della pedagogica governante di Strawinsky, Benjamin Britten con la sua presuntuosa meschinità — tutti costoro hanno in comune il gusto per la mancanza di gusto, la semplicità per difetto di preparazione, un'immaturità che si ritiene ben matura e l'assenza di capacità tecnica. In Germania poi la *Camera musicale* del *Terzo Reich* ha lasciato dietro di sé un mucchio di macerie : lo stile cosmopolita del secondo dopoguerra è l'eclettismo dell'infranto.

Falsa coscienza musicale Strawinsky costituisce uno degli estremi dell'attuale movimento musicale, anche in quanto se ne può registrare la capitolazione nella sua musica, da un'opera all'altra, quasi per il suo stesso peso di gravità. Ma oggi diviene palese un aspetto che non gli si

può addebitare direttamente e che è accennato solo in modo latente nel variare dei suoi procedimenti e precisamente il crollo di tutti i criteri di giudizio per musica buona o cattiva, come si erano sedimentati fin dagli albori della borghesia. Per la prima volta vengono lanciati dappertutto dei dilettanti come se fossero grandi compositori. La centralizzazione economica della vita musicale assicura loro il riconoscimento ufficiale. Venti anni fa la montatura di Elgar appariva un fenomeno locale e quella di Sibelius un caso specifico di ignoranza critica : ma fenomeni di livello simile, seppure di quando in quando più liberali nell'uso di dissonanze, sono oggi la norma.

A partire dalla metà del secolo xix la musica d'arte si è del tutto distaccata dal consumo. La coerenza della sua evoluzione è entrata in contraddizione con i bisogni manipolati e nello stesso tempo compiaciuti del pubblico borghese. La cerchia numericamente esigua dei conoscitori venne sostituita da coloro che si possono pagare una poltrona e che vogliono dimostrare agli altri la propria cultura. Gusto pubblico e qualità delle opere si scissero. La qualità si impose solo grazie alla strategia dell'autore, che era di cattivo giovamento alle opere stesse, o grazie all'entusiasmo della critica e dei periti musicali. Su tutto questo la musica radicale moderna non poteva più contare. Mentre si può giudicare la qualità di qualsiasi opera d'avanguardia negli stessi limiti di un'opera tradizionale, — e anche con la stessa validità se non meglio addirittura, dal momento che non v'è più un linguaggio musicale universale il quale esoneri il compositore dalle difficoltà della esattezza tecnica, — i presunti mediatori di professione ci hanno rimesso la capacità di decidere in tali frangenti. Da quando il processo compositivo si commisura unicamente sulla conformazione propria di ogni singola opera e non su ragioni generiche tacitamente accettate, non è più possibile una volta per sempre « imparare » a distinguere la musica buona da quella cattiva. Chi vuole giudicare, deve guardare in faccia ai problemi e agli antagonismi impermutabili della creazione individuale, su cui non lo erudisce più nessuna generica teoria musicale e neppure la storia della musica. Nessun altro sarebbe adatto a questo compito quanto il compositore d'avanguardia, a cui però per lo più manca ogni disposizione discorsiva, mentre non può più fare affidamento su mediatori tra il pubblico e se stesso. I critici si attengono letteralmente all'alto discernimento del *Lied* di Mahler[5], valutando secondo quel che capiscono o meno; e gli esecutori, direttori in prima linea, si lasciano sempre guidare dai momenti della più diretta ed esteriore efficacia e comprensibilità del pezzo da eseguire. Ecco perché la convinzione che Beethoven sia comprensibile e Schònberg non lo sia è, da un punto di vista oggettivo, un inganno. Mentre per il pubblico, tagliato fuori dalla produzione, appare sconcertante nella musica nuova la superficie, i più tipici rappresentanti di questa musica sono pur sempre condizionati dagli stessi presupposti sociali e antropologici che condizionano gli ascoltatori. Le dissonanze che li spaventano parlano della loro condizione personale, e unicamente per questo riescono loro insopportabili. D'altro canto, il contenuto di quell'altra musica ormai a tutti familiare è talmente distante da ciò che oggi pesa sul destino umano, che l'esperienza personale del pubblico non comunica quasi più con quella attestata dalla musica tradizionale. Là dove credono di capire non fanno che percepire l'impronta morta di ciò che custodiscono come patrimonio indiscutibile, e che è già perduto nel momento in cui diviene un « patrimonio », ormai neutralizzato, privato della propria sostanza artistica, indifferente materiale da esposizione. In effetti, nella concezione che ha il pubblico della musica tradizionale, conserva un'importanza solo l'aspetto più grossolano, idee musicali facili da tenere a mente, passaggi nefastamente belli, atmosfere e associazioni : ma la struttura musicale che ne forma il senso resta, per l'ascoltatore ammaestrato dalla radio, non meno nascosta in una sonata giovanile di Beethoven che in un quartetto di Schònberg. Questo, però, almeno lo ammonisce che il suo cielo non vibra tutto di quei violini del cui dolce suono egli si pasce. Con ciò non si vuole affatto dire che un'opera sia comprensibile solo nella sua epoca e che sia altrimenti destinata alla depravazione o alla storiografia specializzata. Ma la tendenza sociale generale, che ha arso via

dal conscio e dall'inconscio dell'uomo quell'umanità che una volta stava alla base del patrimonio musicale oggi corrente, fa sì che l'idea dell'umanità si ripeta senza carattere di necessità ancora e solamente nel vuoto cerimoniale del concerto. D'altra parte l'eredità filosofica della musica d'arte è andata in sorte solo a ciò che disdegna questa eredità. L'industre maneggio della musica, che avvilisce il patrimonio esistente esaltandolo e galvanizzandolo come un sacrario, conferma solo lo stadio di coscienza degli ascoltatori in sé, per i quali l'armonia raggiunta dal classicismo viennese a prezzo di rinunce e la *Sehnsucht* erompente del romanticismo sono divenuti indifferenziatamente atti al consumo, come ninnoli casalinghi. In realtà un ascolto adeguato di quegli stessi pezzi di Beethoven di cui l'ometto della metropolitana fischietta i temi, esige uno sforzo ancor maggiore che non la musica più avanzata: e cioè quello di togliere di mezzo la vernice di falsa esibizione e di formula reazionaria ristagnate col tempo. Ma poiché l'industria culturale ha educato le sue vittime ad evitare ogni sforzo nel tempo libero che vien loro commisurato per il consumo di beni spirituali, esse si aggrappano con caparbietà ancor maggiore all'apparenza che preclude l'essenza. Il tipo di esecuzione musicale oggi in auge, lustrata, anche nella musica cameristica, ad un estremo fulgore, vien largamente incontro a tutto questo. Non solo le orecchie della popolazione vengono a tal punto inondate di musica leggera che l'altra musica la raggiunge solo più come l'opposto coagulato di quella, in quanto « classica » ; non solo i ballabili onnipresenti rendono la capacità percettiva talmente ottusa che la concentrazione di un ascolto responsabile è impossibile, compenetrata dai residui mnestici dell'arbitrio; ma anche la sacrosanta musica tradizionale è diventata, nel carattere dell'esecuzione e per la vita stessa degli ascoltatori, identica alla produzione commerciale di massa: e non ne resta incontaminata nemmeno la sua sostanza. La musica partecipa di ciò che Clement Greenberg chiamò la scissione di tutta l'arte in falsità e avanguardia : e il *Kitsch*[6], parola d'ordine del profitto sulla cultura, se ne è ormai da tempo assoggettata la sfera particolare, socialmente riservata. Per questo le riflessioni sullo spiegamento della verità nella oggettività estetica vengono confinate unicamente all'avanguardia, esclusa dalla cultura ufficiale: una filosofia della musica oggi è possibile dunque solo come filosofia della musica moderna. Unica difesa, la denuncia di quella cultura ufficiale : poiché questa cultura, di per sé, serve unicamente a incoraggiare proprio quella barbarie contro cui si adonta. Si potrebbe quasi pensare che gli ascoltatori colti sono i peggiori, quelli che ad un pezzo di Schönberg dicono prontamente : « questo non lo capisco » — un'affermazione la cui discrezione razionalizza l'ira come competenza.

«Intellettualismo » Tra i rimproveri che costoro ripetono monotonamente, il più diffuso è quello dell'intellettualismo: la musica d'oggi nascerebbe nel cervello, non nel cuore o nell'orecchio; non sarebbe affatto immaginata nella sua realtà sonora ma solo calcolata sulla carta. La meschinità della proposizione è evidente. Si ragiona come se l'idioma tonale degli ultimi trecentocinquant'anni fosse « natura », e come se fosse andare contro natura il superare ciò che ha ristagnato col tempo; mentre lo stesso fatto di aver ristagnato attesta proprio una pressione sociale. La seconda natura del sistema tonale è un'apparenza formatasi nel corso della storia, e deve la sua dignità di sistema chiuso ed esclusivo alla società basata sullo scambio, la cui dinamica propria tende alla totalità e con la cui fungibilità si accorda pienamente quella di tutti gli elementi tonali. I mezzi della musica moderna però sono risultati dal movimento immanente dell'antica, da cui essa si distingue contemporaneamente per un distacco qualitativo. Quindi l'affermazione che i capolavori della musica moderna siano più cerebrali e si raffigurino con minore pregnanza di quelli della musica tradizionale, è una pura proiezione della incapacità di intendere : persino in fatto di ricchezza timbrica Schonberg e Berg seppero superare — sempre che la necessità lo richiedesse come nel complesso da camera del *Pierrot* o nell'orchestra della *Lulu* — le orge sonore degli impressionisti.

Ciò che poi per l'antintellettualismo — complemento della *ratio* affaristica — è « sentimento

», non fa. che abbandonarsi, per lo più senza resistenza, al flusso dell'ordine corrente degli avvenimenti : assurdo pensare che l'amatissimo Cajkovskij, che dipinge la disperazione con melodie da canzonetta, renda in esse quanto a sentimento più del sismografo della schönberghiana *Erwartung*[7]. Dall'altro lato quella coerenza oggettiva del pensiero musicale stesso, unica a conferire dignità alla musica d'arte, ha preteso da sempre che la coscienza soggettiva dell'autore la controllasse attentamente. L'elaborazione di una tale logica della coerenza a spese della percezione passiva del suono fisico definisce la vera levatura artistica rispetto al godimento culinario. Finché la musica moderna, nella sua pura conformazione di logica della conseguenza, medita sul nuovo, cade nella tradizione dell'*Arte della Fuga,* di Beethoven, di Brahms. Volendo parlare di intellettualismo ci sarebbe piuttosto da incolpare, e ben più a ragione, quel modernismo moderato che sperimenta una giusta mescolanza di interesse reale e di banalità, che non colui che obbedisce alla legge integrale della compagine complessiva, dall'accordo singolo fino a creare la forma : anche e proprio se cosi è impedita la comprensione automatica dei momenti singoli. Eppure, ad onta di tutto ciò, l'accusa di intellettualismo è cosi pervicace che conviene accogliere nel processo conoscitivo generale il dato di fatto su cui essa si basa, piuttosto che limitarsi a controbattere con ragioni valide argomenti sciocchi. Nei movimenti concettualmente più discutibili e inarticolati della coscienza universale si cela, con la menzogna, la traccia di quella negatività della cosa di cui non si può fare a meno nel determinare l'oggetto. L'arte in genere e la musica in particolare si mostra oggi scossa proprio da quel processo di *Aufklärung*[8] a cui essa stessa prende parte e con cui coincide il suo stesso progresso. Hegel esige dall'artista

la libera educazione e formazione dello spirito. In essa ogni superstizione e ogni fede, limitate a determinate forme di intuizione e rappresentazione, devono essere ridotte a semplici momenti e ad aspetti parziali su cui il libero spirito, non considerandole come condizioni sacre in sé e per sé della propria esposizione e del proprio configurarsi, possa esercitare la sua sovranità [9] :

ecco perché l'indignazione contro il presunto intellettualismo dello spirito (liberato tanto dai presupposti evidenti del suo oggetto quanto dalla verità assoluta delle forme ereditate), addebita a quest'ultimo, come avversità o come colpa, ciò che esiste oggettivamente e con carattere di necessità.

E non dobbiamo ritenere questo una sventura meramente accidentale che abbia colpito l'arte dall'esterno, per la necessità dei tempi, per lo spirito prosaico, per mancanza d'interesse e cosi via : ma è piuttosto l'azione e il progredire dell'arte stessa. Questa, portando ad intuizione soggettiva e reale il materiale a lei stessa immanente, offre ad ogni passo un'occasione di liberarsi dal contenuto rappresentato[10].

Il consiglio secondo cui sarebbe meglio che gli artisti non pensassero troppo, mentre invece quella libertà li riconduce inevitabilmente all'atto del pensare, testimonia l'afflizione — adattata dalla cultura di massa e svuotata di ogni contenuto — per la perdita di ingenuità. Oggigiorno il motivo romantico primordiale giunge al punto di asservirsi, evitando la riflessione, a quel materiale e a quelle categorie di forma, offerte appunto dalla tradizione, che son già defunte. Ci si lamenta in realtà non di una decadenza parziale e risanabile con rimedi precisi, quindi razionalmente, bensì dell'ombra del progresso, il cui momento negativo predomina cosi visibilmente nella sua fase attuale, che ci si appella come antidoto all'arte, la quale a sua volta sta sotto il medesimo segno. L'ira contro l'avanguardia è cosi sproporzionata e si spinge tanto oltre la sua funzione reale nella tarda società industriale, e in ogni caso tanto oltre la sua partecipazione

alle ostentazioni culturali di questa, solo perché la coscienza angosciata trova sbarrata nell'arte nuova la porta attraverso cui sperava di fuggire all'*Aufklärung* totale : perché l'arte oggi, almeno quella realmente sostanziale, riflette senza concessioni e porta alla superficie tutto ciò che si vorrebbe dimenticare. Partendo da questo dato di fatto così significativo, si è poi arrivati alla conclusione che la musica avanzata è insignificante, e che non darebbe più nulla alla società. La compatta maggioranza si avvale di ciò che la sobria potenza di Hegel desunse dall'ora storica:

Attraverso l'arte o il pensiero noi abbiamo come oggetto dinanzi agli occhi sensibili o spirituali qualcosa in maniera cosi compiuta, che il suo valore viene esaurito, e tutto è esternato senza che ne resti più nulla di oscuro o di interiore : e in questo oggetto dilegua l'interesse assoluto [11].

Era proprio questo interesse assoluto che aveva messo sotto sequestro nel secolo xix l'arte, allorché la tendenza dei sistemi filosofici alla totalità aveva seguito negli inferi l'analoga pretesa della religione : la concezione bayreuthiana di Wagner è la testimonianza estrema di una tale *hybrìs* sorta dal bisogno. L'arte nuova nei suoi estremi esponenti se ne è liberata, senza per questo privarsi di quel tanto di « oscuro » per la cui conservazione s'inquietava Hegel, in questo borghese autentico. Infatti l'« oscuro », che viene assoggettato dal progresso dello spirito con sempre nuovi attacchi, si è sempre, fino ad oggi, rinnovato contemporaneamente in un aspetto diverso grazie alla pressione che lo spirito autoritario esercita sulla natura interna ed esterna all'uomo. L'« oscuro » non è il puro essere in sé e per sé, come appare in passaggi come quello dell'estetica hegeliana, ma piuttosto si deve applicare all'arte la teoria della fenomenologia dello spirito, per la quale ogni immediatezza è già in sé una mediazione : in altre parole, un prodotto dovuto all'autorità. Se l'arte ha perduto la sicurezza in se stessa che le veniva da materia e forme accettate senza discussione, le si è aggiunto, nella « coscienza delle « pene » [12], nel duolo sconfinato diffusosi sugli uomini e nelle tracce che questo ha lasciato nel soggetto stesso, un che di « oscuro » che non interrompe come episodio l'*Aufklärung* totale, ma ne adombra la fase più recente e certo esclude quasi, con la sua potenza reale, la rappresentazione mediante l'immagine. Quanto più la strapotente industria culturale trae a sé il principio chiarificatore e lo corrompe in una manipolazione dell'umanità, per far durare più a lungo l'« oscuro », tanto più l'arte si pone come contrario della falsa chiarezza, oppone all'onnipotente stile attuale della luce al neon configurazioni di quell'oscurità che si vuole eliminare, e serve alla chiarificazione solo in quanto convince coscientemente il mondo, apparentemente così luminoso, della propria tenebrosità[13]. Solo in seno ad una umanità pacificata e soddisfatta l'arte cesserà di vivere: la sua morte oggi, come minacciosamente si profila, sarebbe unicamente il trionfo del puro e semplice « esserci » sulla visione della coscienza, che ha la presunzione di opporgli resistenza.

Vulnerabilità della musica radicale Tuttavia questa minaccia pende anche sulle poche opere intransigenti che ancora riescono a venire alla luce. Raggiungendo l'*Aufklärung* totale in se stesse, senza riguardo alla scaltrita ingenuità della *routine* culturale, non solo divengono l'antitesi — ripugnante in forza della sua verità — del controllo totale a cui conduce quella *routine,* ma si assimilano nello stesso tempo alla struttura sostanziale di ciò a cui si oppongono, entrando in antitesi col loro compito principale. La perdita di « interesse assoluto » non riguarda solo il loro destino esterno nella società (questa in fondo può risparmiarsi di accorgersi della ribellione che esse esprimono e con un'alzata di spalle permette che la musica nuova continui a stare al mondo, come una stravaganza); gli è che la musica divide la sorte delle sette politiche che, a causa della

sproporzione con ogni potere costituito, vengono spinte alla non-verità, al servizio della realtà costituita, anche quando in sé potrebbero contenere la configurazione più progredita della teoria. L'essere-in-sé delle opere, anche dopo che esse si sono dispiegate fino a raggiungere un'autonomia senza menomazioni, non è, stante il rifiuto a servir di passatempo, indifferente verso la ricezione. L'isolamento sociale, che non può essere superato dall'arte di per se stessa, diviene un pericolo mortale per la sua stessa riuscita. Hegel, forse proprio grazie alla sua lontananza dalla musica assoluta, i cui prodotti più significativi rimasero del resto sempre esoterici, ha espresso con cautela, come conseguenza del suo ripudio dell'estetica kantiana, un concetto essenziale per la musica. Il nocciolo dei suoi argomenti, non privo della ingenuità tipica di chi non s'intende molto d'arte, mette in luce un elemento decisivo in quell'abbandonarsi della musica alla propria immanenza, così come è costretta dalla propria legge evolutiva e dalla perdita del consenso della società. Nel capitolo che tratta la musica nel *Sistema delle arti singole* egli scrive che il compositore può

essere interessato, senza curarsi di questo valore di contenuto, solo alla struttura musicale del suo lavoro e alla ricchezza spirituale di tale architettura. Da questo punto di vista è però facile che la produzione musicale diventi una cosa completamente vuota di pensiero e di sentimento, che non si rivolge a una profonda coscienza della educazione e deH'indole naturale. Per tale deficienza di materia non solo vediamo che il talento compositivo si sviluppa sovente già nella più tenera età, ma accade anche che compositori assai dotati restino non di rado per tutta la vita gli uomini più inconsci e più meschini. La vera profondità d'ingegno va riposta in ciò, che il compositore rivolga la sua attenzione ai due aspetti : all'espressione di un contenuto peraltro indeterminato da una parte, e dall'altra alla struttura musicale, anche nella musica strumentale. In questo egli sarà allora padrone di dar la preferenza ora alla melodia, ora alla profondità e alle difficoltà dell'armonia ed ora agli elementi di « carattere », restandogli pur sempre la libertà di fondere tra loro tutti questi fattori[14].

Solo che quella tanto biasimata « vuotezza di pensiero e di sentimento » non può essere padroneggiata a piacimento con il gusto e con pienezza di sostanza: essa si è storicamente intensificata fino a svuotare la musica stessa in forza del disfacimento oggettivo dell'idea di espressione. Hegel ha per cosi dire ragione contro se stesso: la costrizione storica va molto più in là di quanto la sua estetica non dica, e nello stadio attuale l'artista ha una libertà assai minore di quanto Hegel potesse pensare all'inizio dell'èra liberale. La dissoluzione di qualsiasi elemento prestabilito non ha dato per risultato la possibilità di disporre a piacimento di tutto ciò che la materia e la tecnica gli mettono a disposizione — ha creduto di far questo solo l'impotente sincretismo, e persino concezioni grandiose come l'*Ottava Sinfonia* di Mahler sono naufragate nell'illusione di questa possibilità —: l'artista è divenuto semplicemente l'esecutore delle proprie intenzioni che gli si presentano come entità estranee, come esigenze inesorabili nate dalle immagini a cui lavora[15]. Quel tipo di libertà che Hegel attribuisce al compositore e che ha trovato la sua realizzazione somma in Beethoven, di cui egli non si accorse neppure, è comunque di necessità in relazione con elementi prestabiliti, nel cui ambito sono disponibili molteplici possibilità. Invece tutto ciò che esiste in e per se stesso non può essere altro da quello che è, ed esclude tutti i tentativi di conciliazione, tentativi da cui Hegel si riprometteva la salvezza della musica strumentale. L'eliminazione di ogni elemento prestabilito, la riduzione della musica quasi a monade assoluta, la irrigidisce e ne mina il contenuto più interiore. Come sfera autarchica, essa dà pienamente ragione a una società organizzata in branche, che è quanto dire all'ottusa predominanza dell'interesse particolare, riconoscibile anche dietro la manifestazione disinteressata della monade.

L'antinomia della musica moderna La musica nel suo insieme, e specialmente la polifonia — *medium* necessario della musica moderna — ha avuto origine nelle esecuzioni collettive del culto e della danza: e questo dato di fatto non è mai stato superato, ridotto a semplice « punto di partenza », con lo svilupparsi della musica verso la libertà. L'origine storica resta la sua implicazione semantica, anche se ormai la musica ha rotto da tempo con qualsivoglia esecuzione collettiva. La musica polifonica dice « noi » anche dove vive unicamente nella fantasia del compositore senza giungere a nessun altro essere vivente : ma la collettività ideale che essa ancora porta in sé come collettività separata da quella empirica, contraddice l'inevitabile isolamento sociale e il particolare carattere espressivo che l'isolamento stesso le impone. La possibilità di essere percepita da molti si trova a fondamento essenziale della stessa oggettivazione musicale, e dove la prima è esclusa quest'ultima viene di necessità degradata quasi a un che di fittizio, all'arroganza del soggetto estetico che dice « noi » mentre è ancora e soltanto « io », e che pure non può dire assolutamente nulla senza porre insieme un « noi ». L'incoerenza di un pezzo solipsistico per grande orchestra non sta solo nella sproporzione tra la massa numerica ammassata sul palco e le file di poltrone vuote : essa testimonia anche che la forma come tale trascende l'io nel cui ambito viene sperimentata mentre la musica, che nasce in questo ambito e lo rappresenta, non riesce a superarlo positivamente. Questa antinomia consuma le forze della musica moderna, la cui rigidità deriva dall'angoscia dell'opera creata dinanzi alla propria disperata non-verità. Essa cerca convulsamente di sfuggire immergendosi nella propria legge: ma ciò accresce, insieme con la coerenza, anche la non-verità. Certo oggi la musica assoluta, quella della scuola di Schönberg, è il contrario di quella « vuotezza di pensiero e di sentimento » che Hegel temeva, anche se egli teneva l'occhio rivolto al virtuosismo strumentale, che allora cominciava a sfrenarsi. Si preannuncia però in sua vece una vuotezza di ordine superiore, non dissimile dall'« autocoscienza infelice » di Hegel : « Ma con la sua vuotezza questo *Stesso* ha dimesso il contenuto »[16]. Il trasformarsi dei veicoli di espressione della musica in materiale, processo che secondo Schönberg si effettua in continuazione nel corso dell'intera storia della musica, è divenuto oggi così radicale che mette in discussione la possibilità stessa dell'espressione. La coerenza della propria logica pietrifica sempre più il fenomeno musicale da entità densa di significato in qualcosa che semplicemente esiste ed è impenetrabile a se stesso. Nessun genere di musica potrebbe oggi parlare col tono de « il ciel v'arrida in questa vita »[17]. Non soltanto l'idea stessa dell'uomo, come quella di un « mondo migliore », ha perduto quella forza sugli uomini di cui vive quest'immagine di Beethoven, ma anche la severità del contesto musicale, grazie a cui soltanto la musica può affermarsi di fronte all'ubiquità dell'uso, l'ha talmente indurita in se stessa, che la realtà a lei esterna non la raggiunge più, mentre era proprio questo che una volta le dava un contenuto che la faceva diventare veramente assoluta. Ogni tentativo di riconquistarle con un colpo di mano codesto contenuto, dal momento che la struttura musicale come tale se ne tiene avulsa, si cava per lo più d'impaccio con l'attualità più superficiale e meno impegnativa del materiale; solo le opere mature di Schönberg, che costruiscono ed elaborano tipi espressivi e forgiano le configurazioni seriali sul loro modello, pongono di nuovo il problema del « contenuto », pur senza pretendere di conseguirne l'unità organica con procedimenti puramente musicali. Alla musica avanzata non resta altro che persistere nel proprio indurimento, senza concessioni a quell'elemento umano che, là dove continua ad esercitare le sue lusinghe, essa riconosce come maschera dell'inumanità. La verità di quella musica appare esaltata in quanto essa smentisce, mediante un'organizzata vuotezza di significato, il senso della società organizzata che essa ripudia, piuttosto che per il fatto di essere di per se stessa capace di un significato positivo. Nelle condizioni attuali essa è tenuta alla negazione determinata.

Desensibilizzazione Oggi la musica, e con essa tutte le manifestazioni dello spirito oggettivo,

riscuote il debito antichissimo già insito nella separazione dello spirito dalla fisicità, del lavoro spirituale da quello manuale: il debito del privilegio. La dialettica hegeliana di servo e padrone perviene infine *all'Oberherr,* al padrone supremo, allo spirito che domina la natura: quanto più questo avanza verso l'autonomia, tanto più si allontana dalla relazione concreta con tutto ciò che esso domina, sia uomini che materia. Non appena soggioga nel suo ambito più tipico, che è quello della libera produzione artistica, fin l'ultima eteronomia, l'ultima entità materiale, esso comincia a ruotare in se stesso come imprigionato, sciolto da tutto quanto gli si oppone e dalla cui penetrazione aveva ricevuto il proprio significato. La compiutezza della libertà spirituale coincide con l'evirazione dello spirito, il cui carattere di feticcio e la cui ipostatizzazione come pura forma della riflessione, diviene evidente dal momento che esso non resta più subordinato a ciò che non è in sé spirito ma che, come elemento sottinteso da tutte le forme spirituali, è il solo fattore che conferisca ad esse una sostanzialità. La musica non conformista non è protetta da questa desensibilizzazione dello spirito, quella del mezzo senza scopo. In virtù dell'antitesi con la società essa conserva la sua verità sociale, grazie all'isolamento: ma proprio questo la fa alla lunga inaridire. È come se le venisse sottratto lo stimolo produttivo o addirittura la propria *raison d'être*, giacché anche il discorso più solitario di un artista vive per il paradosso di parlare agli uomini grazie alla sua solitudine, rinunciando a una comunicazione divenuta banale. Altrimenti si introduce nella produzione un fattore di irrigidimento e di distruzione, per quanto coraggiosa possa essere l'intenzione dell'artista come tale. Tra i sintomi di questo irrigidimento il più strano è forse che la musica d'avanguardia, avendo mediante l'autonomia allontanato da sé proprio quel pubblico esteso in senso democratico conquistato un tempo coll'autonomia stessa, si ricorda ora dell'abitudine di comporre su commissione, tipica dell'èra anteriore alla rivoluzione borghese, e contraria per sua natura proprio all'autonomia. La nuova usanza risale al *Pierrot* di Schònberg [18] e la musica che Strawinsky scrisse per Diaghilev vi rientra. Quasi tutte le opere di punta che ancora vengono alla luce non sono vendibili sul mercato, ma vengono pagate da mecenati e da istituzioni[19]. Il conflitto tra la « commissione » e l'autonomia estetica viene alla luce in una produzione riluttante e faticosa, poiché, oggi ancor più che nell'epoca assolutistica, il mecenate e l'artista — che d'altronde furono sempre tra loro in rapporti precari — sono estranei l'uno all'altro. Il mecenate non ha nessuna relazione con l'opera, ma la commissiona come un caso particolare di quell'« obbligo culturale » che di per se stesso annuncia soltanto la neutralizzazione dell'arte; mentre per l'artista lo stabilire termini e occasioni determinate basta già a smorzare l'involontarietà di cui la sua capacità creativa avrebbe bisogno per essere realmente emancipata. V'è un'armonia storicamente prestabilita tra la costrizione materiale a comporre su commissione, che è una costrizione dovuta all'invendibilità, e quel venir meno della tensione interiore che rende si capace il compositore di adempiere, grazie alla tecnica dell'opera d'arte autonoma conquistata con indescrivibile fatica, compiti eteronomi, ma che nello stesso tempo lo distoglie dall'opera veramente autonoma. Quanto a questa tensione poi, che si risolve nell'opera d'arte, essa è la tensione di soggetto e oggetto, di interno ed esterno. Oggi che sotto la pressione dell'organizzazione totalitaria entrambi vengono integrati in una falsa identità, in una connivenza delle masse con l'apparato del potere, si disperdono insieme con la tensione tanto lo stimolo produttivo del compositore quanto la forza di gravitazione dell'opera, che un tempo legava l'uno all'altra e che oggi non è più assecondata dalla tendenza storica. Ora l' *Aufklàrung* ha totalmente depurata l'opera dall'« idea », che appare come un semplice ingrediente ideologico dei fatti musicali e come *Weltanschauung* privata del compositore, ed essa diventa, grazie proprio alla sua spiritualizzazione assoluta, qualcosa che esiste ciecamente, in stridente contrasto con la determinazione inevitabile di ogni opera d'arte in quanto spirito. Ciò che *c'è* semplicemente ed ancora grazie ad uno sforzo eroico, potrebbe anche non esserci affatto. Il sospetto esternato una volta da Steuermann, che il concetto stesso della musica d'arte — passato oggi alla musica

d'avanguardia — appartenga solo a un determinato momento della storia, e che l'umanità, nell'epoca della radio e dei grammofoni onnipresenti, dimentichi addirittura l'esperienza della musica, è tutt'altro che infondato. Depurata come fine a se stessa, essa soffre della propria inutilità non meno di quanto il bene di consumo soffra della propria utilità. La divisione sociale del lavoro [20] mostra, là dove non si tratta di lavoro socialmente utile ma della cosa più importante di tutte — cioè di provocare l'utilità — tracce di dubbia irrazionalità. Quest'ultima è conseguenza immediata della separazione non solo dell'esser percepito ma di ogni comunicazione interiore con le idee — si potrebbe quasi dire con la filosofia. Tale irrazionalità diviene evidente non appena la musica moderna entra in relazione con lo spirito, con temi filosofici e sociali : essa si mostra allora non solo disorientata e sprovveduta, ma rinnega mediante l'ideologia quelle tendenze che oppongono resistenza, e che essa ha in se stessa. La qualità letteraria del *Ring* wagneriano era problematica in quanto era un'allegoria rozzamente' accozzata insieme, della negazione della volontà di vita, d'origine schopenhaueriana. Ma che il testo dell'*Anello del Nibelungo,* la cui musica passava già per esoterica, tratti fattispecie fondamentali del decadimento borghese insorgente, è altrettanto certo quanto lo è il rapporto più fecondo tra la configurazione musicale e la natura delle idee che la determinano oggettivamente. La sostanza musicale di Schònberg si mostrerà un giorno probabilmente superiore a quella di Wagner: tuttavia i suoi testi non solo testimoniano, in confronto con quello wagneriano che comprende in tutte le sue parti la totalità, un atteggiamento privato e casuale, ma divergono anche stilisticamente dalla musica e proclamano, sia pure per sfida, *slogans* la cui sincerità è continuamente negata da ogni periodo musicale: ad esempio il trionfo dell'amore sulla moda. La qualità musicale non è mai restata indifferente a quella del testo : opere come *Così fan tutte* e *Euriante* risentono anche musicalmente dei libretti, e nessun espediente letterario o scenico le può salvare. La contraddizione tra l'estrema spiritualizzazione musicale e l'oggetto nella sua nudità viene spinta in certe opere, di teatro oltre ogni misura, verso fattori che, appunto per la loro incommensurabilità, possono forse avere una funzione conciliatrice : ma non ci si può allora certo aspettare che esse riescano meglio di *Cosi fan tutte.* Anche la miglior musica di oggi può andar perduta pur senza legittimarsi del tutto necessariamente nemmeno in questa estrema rinuncia ad avere un successo di second'ordine.

Del metodo Vien fatto quasi di far discendere tutto da cause immediatamente sociali, dal tramonto della borghesia il cui mezzo artistico più caratteristico fu la musica. Ma l'abitudine di disconoscere e svalorizzare con una visione troppo rapida dell'insieme il momento particolare immanente a questa totalità, determinato e nuovamente scomposto da questa, compromette questo procedimento: è una tendenza stretta-mente intrecciata a quella di abbracciare il Partito della Totalità, il partito della tendenza generale, e di condannare ciò che non si adatta inserendosi. L'arte diviene semplice rappresentante della società, e non un fermento di mutamento : e approva cosi quell'evoluzione della coscienza borghese che mortifica ogni immagine spirituale a semplice funzione, a un'entità esistente solo per qualcos'altro, e insomma ad un articolo di consumo. Mentre con la deduzione dell'opera d'arte dalla società — rinnegata dalla logica immanente dell'opera stessa — si crede di spezzare il carattere di feticcio di quest'ultima e l'ideologia del suo essere-in-sé — e in realtà in certa misura ci si riesce — si accetta tacitamente in cambio la reificazione di tutti gli aspetti spirituali nella società mercantile, si accetta di usare il metro del bene di consumo per giudicare il diritto all'esistenza dell'arte, come se esso fosse il metro critico della verità sociale in generale. Cosi si lavora senza accorgersene a favore del conformismo e si rovescia il significato della teoria, la quale mette in guardia dall'applicare la teoria stessa e la specie generale all'esemplare singolo. Nella società borghese spinta alla totalitarietà e interamente organizzata, la virtualità di una società diversa esiste solo in ciò che non assomiglia alla prima. La riduzione della musica avanzata alla sua origine sociale e alla sua funzione sociale non va comunque oltre alla definizione, ostilmente indifferenziata, per cui essa è borghese e

decadente, insomma un lusso. Questo è il linguaggio di un'oppressione di tipo meschinamente anticulturale amministrativo. Quanto più sovranamente esso inchioda le immagini al loro posto, tanto più indifeso rimbalza contro le loro muraglie.

Il metodo dialettico, specie se viene impiegato nel suo giusto senso[21], non può consistere nel trattare singoli fenomeni come illustrazioni o esempi di qualcosa che già esiste solidamente, di qualcosa che è dispensato dal movimento stesso del concetto: che proprio cosi la dialettica degenerò in religione di stato. Si esige piuttosto di trasformare la forza del concetto universale nell'autosviluppo dell'oggetto concreto, e di risolverne l'enigmatica immagine sociale con le forze della sua individuazione. In tal modo non si tende tanto ad una giustificazione sociale quanto ad una teoria sociale, esplicitando la giustizia e l'ingiustizia estetica nel cuore degli oggetti. Il concetto deve immergersi nella monade finché non appare l'essenza sociale della dinamica che le è propria, e non deve classificarla come caso particolare del macrocosmo, o sistemarla, come dice Husserl, « dall'alto ». Un'analisi filosofica degli estremi della musica moderna, che tenga conto tanto della sua situazione storica che del suo chimismo, si stacca dall'imputazione sociologica altrettanto pienamente che dall'estetica introdotta arbitrariamente dal di fuori, da rapporti filosofici preordinati. Tra gli obblighi imposti dal metodo dialettico spinto sino in fondo, bisogna anche e soprattutto adempiere a quello per cui « noi non abbiamo bisogno di portare con noi altre misure, e di applicare nel corso dell'indagine le nostre trovate e i nostri pensamenti; anzi, lasciandoli in disparte, noi otteniamo di considerare la cosa come essa è in sé e per se stessa »[22]. Nello stesso tempo però il metodo impiegato si differenzia dai tipi di esame cui è per tradizione riservata la « cosa, così com'è in sé e per sé », come l'analisi tecnica descrittiva, il commentario apologetico e la critica. L'analisi tecnica si presuppone dovunque e viene sovente esemplificata, ma ha bisogno che le si aggiunga l'interpretazione fin nei minimi particolari se vuole essere più di una semplice constatazione sul piano scientifico dei dati di fatto esistenti, se vuole esprimere il rapporto della cosa con la verità. L'apologetica, più che mai adatta alla *routine* in quanto è l'antitesi dell'analisi tecnica, si limita pur essa al dato di fatto positivo. La critica infine si vede confinata al compito di decidere del valore o disvalore delle opere.

I suoi risultati entrano nella trattazione filosofica senz'ordine, come mezzi del movimento teorico attraverso la negatività, attraverso il fallimento estetico insito nella propria necessità. L'idea delle opere e della loro connessione dev'essere costruita mediante la filosofia, anche a costo di doverlo talvolta fare al di là di ciò che viene realizzato dall'opera d'arte. Questo metodo scopre le implicazioni dei procedimenti tecnici e delle opere negli elementi singoli[23], e cerca cosi di determinare e di seguire di volta in volta l'idea di entrambi i gruppi di fenomeni musicali, finché la coerenza propria degli oggetti considerati si rovesci nella loro critica. È un procedimento immanente: l'esattezza del fenomeno, in un senso che va sviluppato soltanto nell'esame del fenomeno stesso, diventa garanzia della sua verità e fermento della sua non-verità. La categoria-guida della contraddizione è essa stessa di natura duplice : la misura del suo successo è data a seconda che le opere esprimano la contraddizione, e in tale processo la facciano nuovamente emergere nelle tracce stesse della loro imperfezione, mentre al tempo stesso la forza di quelle contraddizioni schernisce il processo creativo e distrugge le opere. Un metodo immanente di tal sorta presuppone naturalmente dovunque come proprio polo opposto il sapere filosofico che trascende l'oggetto, e non può fare assegnamento, come in Hegel, sul « puro contemplare », che promette la verità solo in quanto la concezione di identità di soggetto e oggetto è il fondamento del tutto, sicché la coscienza che osserva è tanto più sicura di sé quanto più perfettamente si annulla nell'oggetto. In un'ora storica in cui la conciliazione di soggetto e oggetto è stata rovesciata in parodia satanica, in liquidazione del soggetto nell'ordine oggettivo, può ancora giovare alla conciliazione soltanto la filosofia che disdegna l'inganno di quell'ordine e fa

valere, contro l'autoalienazione universale, ciò che è alienato senza più speranze, ciò per cui nemmeno la « cosa stessa » ha più nulla da dire. Questo è il limite del procedimento immanente che a sua volta, come un tempo quello hegeliano, non trova più dommaticamente nessun sostegno nella trascendenza positiva. Pari al suo oggetto, la conoscenza resta incatenata alla contraddizione determinata.

Note

1 *Schriften,* Frankfurt a. M. 1955, vol. I, p. 163 *[N.d.T.].*

2 Cfr. René Leibowitz, *Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine,* in « Les Temps Modernes », anno II, Paris, ottobre 1947, pp. 705 sgg.

3 Termine che, accanto all'idea di cattivo gusto, comprende anche quella di falso e posticcio, specie in prodotti d'arte *[N. d. T.*].

4 Espressione hegeliana *(Die Furie des Verschwindens) [N.d.T.*].

5 Allusione al *Lob des hohen Verstandes,* il decimo dei *¡2 Lieder* per canto e orchestra da *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano. Il cuculo e l'usignolo scelgono a giudice del loro canto un ciuco, il quale dà la palma al cuculo: « Das sprech' ich nach mein' hoh'n Verstand! » Nell'originale la poesia va sotto il titolo *Wettstreit des Kukuks mit der Nachtigall (Gara del cuculo e dell'usignolo*) *[N.d.T.].*

6 Cfr. nota p. 11 [N. *d. T.*].

7 Naturalmente all'appetito del consumatore importa meno il sentimento per cui l'opera nasce che non quello che essa produce, il guadagno in termini di piacere che egli vuole ricavarne. Questo pratico valore emotivo dell'arte fu da sempre sollecitato proprio dall'illuminismo casalingo, una filosofia a cui è inerente un certo aristotelismo e a cui Hegel ha risposto per le rime: « Ci si è domandato quali sentimenti debbano essere risvegliati dall'arte; e se tali sentimenti debbano essere ad esempio pietà e terrore, come' possano essere gradevoli e come la considerazione di una sventura possa recar soddisfazione. Questo indirizzo di pensiero risale in particolare ai tempi di Moses Mendelssohn: e nei suoi scritti si possono trovare parecchie osservazioni del genere. Ma questa ricerca non conduce lontano, in quanto il sentimento è, tra tutte le regioni dello spirito, quella oscura e indeterminata. Ciò che si sente emotivamente resta velato nella forma della soggettività individuale più astratta, e di conseguenza anche le differenze della sensazione sono completamente astratte, e non sono differenze della cosa stessa... La riflessione che ha per oggetto il sentimento si accontenterà di osservare l'affezione soggettiva e le sue particolarità, invece di immergersi e di approfondirsi nella cosa — cioè nell'opera d'arte — e di lasciar perdere la mera soggettività e le sue condizioni particolari » (G. F. W. Hegel, *Vorlesungen über die Äslhetik,* Hotho, Berlin 1842, I, pp. 42 sg.).

8 Conviene rinunciare al tentativo di tradurre questo termine dall'originale. La parola *Aufklärung* ha acquistato in Adorno un significato talmente particolare che non e possibile tradurla con « illuminismo » *tout-court.* Per l'autore *Aufklärung è* il processo continuo di chiarificazione ed illuminazione razionale totale verso cui cammina instancabilmente la società moderna, e il cui tipo di razionalismo — questo è quel che più conta — alla lunga non va certo a favore dell'uomo come individualità e come soggetto autonomo. Del resto si veda per questo concetto la *Dialektik der Aufklärung* di M. Horkheimer e T. W. Adorno, Amsterdam 1947 *[N. d. T.*].

9 Hegel, *Ästhetik* cit., II, pp. 233 sg.

10 Hegel, *Ästhetik* cit., II, p. 231.

11 Hegel, *Ästhetik* cit., II, p. 231.

12 *Ibid.,* I, p. 37 (« Bewusstseyn von Nöten »).

13 Cfr. Max Horkheimer, *Neue Kunst und Massenkultur* in « Die Umschau », anno III (1948), fase. IV, pp. 459 sg.

14 Hegel, *Ästhetik* cit., Ill, pp. 213 sgg.

15 È assai sorprendente che anche Freud si sia imbattuto in questo problema in uno dei suoi ultimi scritti, proprio lui che soleva porre l'accento sul contenuto soggettivo e psicologico delle opere d'arte: « Purtroppo tuttavia le facoltà creative di un autore non sempre sono pari alla sua buona volontà; il lavoro si sviluppa come può, e talvolta gli sta di fronte come una creatura indipendente, persino estranea » (S. Freud, *Mosè e il monoteismo*, Milano 1952, p. 167).

16 Hegel, *Fenomenologia dello spirito,* Firenze 1933, II, p. 273.

17 *Euch werde Lohn in bessern Welten*, terzetto del II atto del Fidelio di Beethoven, tra Florestano, Rocco e Leonora *[N.d.T.]*.

18 Schönberg scrisse il *Pierrot lunaire* su sollecitazione dell'attrice Albertine Zehme, a cui l'opera è dedicata *[N. d. T.]*.

19 Questa tendenza non è limitata alla composizione d'avanguardia, ma è valida per tutto ciò che viene tacciato, sotto il predominio della cultura di massa, di esoterismo. In America non c'è un solo quartetto che riesca a mantenersi senza le sovvenzioni di qualche università o di ricchi mecenati interessati: anche qui si fa strada la tendenza generale a trasformare l'artista — a cui traballa sotto i piedi la base dell'iniziativa liberale — in un impiegato. E non è cosi solo per la musica, ma per tutti i campi dello spirito oggettivo, massime per quello letterario: vera ragione ne è la crescente concentrazione economica e l'estinzione della libera concorrenza.

20 Nell'estetica della musica Hegel ha nettamente differenziato i dilettanti dai competenti, che nella comprensione della musica assoluta sarebbero assai distanti gli uni dagli altri (*Ästhetik* cit., III, p. 213). Egli ha cioè sottoposto il modo di ascolto del profano a una critica tanto penetrante quanto attuale, dando senz'altro ragione al competente. Per ammirevole che sia la deviazione dal buon senso borghese, al quale egli in problemi di tal genere viene altrove in aiuto fin troppo volentieri, Hegel disconosce tuttavia la necessità della divergenza tra i due tipi, che deriva proprio dalla divisione del lavoro. L'arte diventò l'erede di procedimenti artigianali altamente specializzati nel momento in cui l'artigianato stesso veniva reso interamente inutile dalla produzione di massa. Ma così lo stesso competente, il cui rapporto contemplativo con l'arte ha sempre racchiuso qualcosa di quel gusto sospetto esaminato così a fondo da Hegel nell'*Estetica,* si è risolto in non-verità, complementare a quella del profano il quale desidera solo che la musica gorgogli placidamente accompagnando la sua giornata lavorativa. Il competente è diventato un tecnico e il suo sapere — l'unica sua facoltà che ancora riesca a raggiungere la cosa — è divenuto un'abile saccenteria che uccide la cosa stessa. Egli unisce intolleranza corporativa e ottusa ingenuità verso tutto ciò che va oltre la tecnica intesa come fine in sé. Mentre è in grado di controllare qualsiasi contrappunto, non riesce ormai più da tempo a vedere a che cosa serva il tutto e addirittura se esso serva ancora a qualcosa : la conoscenza diretta specialistica si tramuta in cecità, e la conoscenza si muta nel rendiconto per cosi dire amministrativo. In questo zelo pedante, rivolto all'apologia dei beni culturali, il perito viene in contatto con l'ascoltatore colto.

Il suo gesto è reazionario: egli monopolizza il progresso. Ma quanto più l'evoluzione fa dei compositori degli specialisti, tanto più penetra nell'intima connessione della musica ciò che lo specialista porta con sé come agente di un gruppo che si identifica con il privilegio.

21 *Vom Kopf auf die Füsse gestellt*, parafrasi dell'affermazione di Marx secondo cui la dialettica hegeliana era esatta, ma solo era rovesciata *(auf den Kopf gestellt*) *[N.d. T.]*.

22 Hegel, *Fenomenologia* cit., I, p. 75.

23 La compiutezza del materiale non è una condizione dell'intenzione filosofica né di una

teoria estetica gnoseologica che speri di ricavare dall'insistenza su un oggetto singolo qualcosa di più che dalle unità caratteristiche di molti oggetti paragonati l'uno all'altro. Si è scelto ciò che si è dimostrato più fecondo per la costruzione dell'idea, e non sono state considerate — tra molte altre cose — le opere della rigogliosa gioventù di Schònberg. Lo stesso settore manca nella parte su Strawinsky, dal notissimo *Uccello di fuoco* fino alla prima sinfonia strumentale.

Schònberg e il progresso

Ma la pura intellezione è dapprima senza contenuto,
è anzi puro dileguamento del contenuto;
ma, mediante il movimento negativo contro
il suo negativo l'intellezione si realizzerà
e si darà un contenuto.

HEGEL, *Fenomenologia.*

Cedimento dell'« opera » I mutamenti di cui la musica è stata oggetto nel corso degli ultimi trent'anni non sono stati ancor visti in tutta la loro portata. Non si tratta della crisi di cui tanto si parla, che è uno stadio di fermentazione caotico di cui si potrebbe intravvedere la fine e che porterebbe l'ordine dopo il disordine. Il pensiero di un rinnovamento futuro, sia sotto forma di opere d'arte grandi e compatte, sia nella beata consonanza di musica e società, semplicemente rinnega ciò che è accaduto e che si può tutt'al più soffocare, ma non cancellare dalla storia[1]. La musica, sotto la spinta della propria coerenza oggettiva, ha dissolto criticamente l'idea dell'opera rotonda e compatta, spezzando l'efficacia collettiva. In verità né la crisi sociale né quella della cultura — nel cui concetto è già compresa la ricostruzione amministrativa — è riuscita a paralizzare la vita musicale ufficiale. Anche nella musica il monopolio della gente capace è sopravvissuto : tuttavia di fronte alla totale dispersione del suono, che si sottrae alla rete della cultura organizzata e dei suoi utenti, tale cultura si rivela una ciarlataneria. Se poi il costume corrente non permette che si stabilisca l'altro tipo di cultura, esso stesso ne incolpa la mancanza di « capacità produttiva » : quelli che stanno fuori sarebbero pionieri, precursori e innanzi tutto figure tragiche. A quelli che verranno dopo, invece, potrà già andar meglio: se si inseriranno opportunamente nella corrente, potrà capitare che li si lasci entrare. Ma quelli che restano fuori non sono certo pionieri di opere future, poiché sfidano addirittura il concetto stesso di capacità produttiva e di « opera ». L'apologeta della musica veramente radicale, che volesse appellarsi alla produzione già esistente della scuola schònberghiana, rinnegherebbe ciò di cui vuol farsi paladino. Le sole opere che oggi contano sono quelle che non sono più « opere » : e questo si può scorgere nel rapporto tra i risultati raggiunti da questa scuola e le testimonianze dei suoi inizi. Dal monodramma *Erwartung* che dispiega l'eternità dell'attimo in quattrocento battute, dalle immagini della *Gluckliche Hand* che si mutano repentinamente e riassorbono in sé tutta una vita prima che possa stabilirsi nel tempo — da tutto questo è nato *Wozzeck,* la grande opera di Berg: ma appunto una «grande opera». Anche se è simile all'*Erwartung* sia nel particolare che nella concezione generale — in quanto rappresentazione di angoscia — e alla *Glückliche Hand* nell'insaziabile sovrapposizione di complessi armonici — in quanto allegoria della complessa stratificazione del soggetto psicologico — non sarebbe certo stato gradito a Berg il pensiero di aver condotto a compimento, nel *Wozzeck,* ciò che nei pezzi espressionisti di Schònberg era presente come semplice possibilità. La tragedia, una volta messa in musica, deve pagare lo scotto per la sua pienezza estensiva e per la saggezza contemplativa dell'architettura. Gli schizzi immediati dello Schònberg espressionista vengono qui mediati e diventano nuove immagini emotive, sì che la sicurezza della forma si dimostra un mezzo di assorbimento degli *chocs*. La sofferenza del soldato, impotente nel macchinismo dell'ingiustizia, si appiana divenendo stile, viene tranquillizzata e avvolta di dolcezza. L'angoscia erompente si fa atta alla forma di dramma musicale, e la musica che rispecchia l'angoscia si adatta, con un'intesa rassegnata, allo schema della trasfigurazione[2].

Wozzeck è un « capolavoro », un prodotto dell'arte tradizionale.

Quello spaurito inciso in trentaduesimi, che richiama tanto l'*Erwartung,* diventa un *Leitmotiv,* ripetibile e in effetti ripetuto. Quanto più lucidamente esso si inserisce nel decorso musicale, tanto più spontaneamente rinunzia ad esser preso alla lettera e sedimenta in un mero veicolo d'espressione, in quanto la ripetizione lo rende innocuo.

Chi magnifica il *Wozzeck* come uno dei primi risultati duraturi della musica moderna, non sa quanto la sua lode comprometta un lavoro che già soffre di senilità. Prima di tutti gli altri, Berg ha

sperimentato con grande arditezza i nuovi mezzi su lunghe durate di tempo: la ricchezza e la varietà dei caratteri musicali è nel *Wozzeck* inesauribile, e la grandiosità della disposizione architettonica le si dimostra pari in tutto. Nella compassione crudamente espressa dal suono, vigila un valoroso disfattismo. Eppure il *Wozzeck* riassorbe in sé la propria posizione di partenza proprio nei momenti in cui la sviluppa.

Gli impulsi dell'opera, quali vivono nei suoi atomi musicali, si ribellano contro l'opera stessa: non tollerano il risultato. Il sogno di un possesso artistico duraturo non viene soltanto turbato dall'esterno dalla minacciosa condizione sociale, ma vien meno anche per effetto della tendenza storica dei mezzi stessi. Il procedimento creativo della musica moderna mette in discussione ciò che molti progressisti si attendono da lei : immagini compiute, che si possano ammirare una volta per tutte nei musei musicali, vale a dire nei teatri e nelle sale da concerto.

Tendenza del materiale Presupporre una tendenza storica dei mezzi musicali contraddice la concezione tradizionale del materiale musicale, definito fisicamente — o comunque secondo criteri di psicologia musicale — come concetto comprensivo di tutte le sonorità disponibili di volta in volta per il compositore[3]. Ma il materiale compositivo differisce da queste quanto il linguaggio parlato differisce dai suoni che gli stanno a disposizione. Esso si restringe e si amplia nel corso della storia, e tutti i suoi tratti specifici sono risultanti del processo storico. Essi portano in sé la necessità storica con tanto maggior compiutezza quanto meno possono essere decifrati come risultanti storiche piuttosto che nella loro immediatezza. Nel momento in cui non si può più riconoscere l'espressione storica di un accordo, esso esige concisamente che quanto lo circonda tenga conto delle sue implicazioni storiche, che son divenute una sua qualità. Il significato dei mezzi musicali non traspare nella loro genesi, eppure non è possibile separarlo da questa. La musica non conosce il diritto naturale, e per questo qualsiasi psicologia della musica è tanto discutibile. Essa, nel tentativo di portare la musica di ogni epoca a una « comprensione » invariabile, presuppone la costanza del soggetto musicale: ma questa è legata alla costanza del materiale naturale più strettamente di quanto vorrebbe pretendere la differenziazione psicologica. Ciò che quest'ultima descrive gratuitamente e con insufficienza, va ricercato riconoscendo le leggi di moto del materiale, a causa delle quali non tutto è possibile in ogni tempo. Certo non si deve affatto attribuire al materiale sonoro in sé, e neppure a quello filtrato attraverso il sistema temperato, un diritto ontologico di essere, come accade ad esempio nell'argomentazione di chi, sia dalle relazioni dei suoni armonici, sia dalla psicologia dell'orecchio, vuol dedurre che l'accordo perfetto è la condizione necessaria e universalmente valida di ogni possibile concezione musicale, e che quindi ad esso deve restar legata tutta la musica. Questa argomentazione, fatta propria anche da Hindemith [4], non è che una sovrastruttura buona per tendenze compositive reazionarie. Per smentirla basta osservare che un udito sviluppato è in grado di afferrare i più complicati rapporti di suoni armonici con altrettanta precisione di quelli più semplici, senza per questo provare una necessità di « risoluzione » delle presunte dissonanze. Anzi, contro le risoluzioni si ribella spontaneamente, avvertendole come una ricaduta in modi piuttosto primitivi: esattamente come avveniva nell'èra del basso numerato, quando le successioni di quinte venivano proibite come una sorta di regresso arcaico. Le esigenze poste al soggetto dal materiale provengono piuttosto dal fatto che il « materiale » stesso è spirito sedimentato, qualcosa di socialmente preformato dalla coscienza stessa dell'uomo : e tale spirito oggettivo del materiale, inteso come soggettività primordiale e dimentica della sua natura, ha le sue leggi di moto. Avendo la stessa origine del processo sociale, ed essendo costante-mente compenetrato dalle tracce di questo, ciò che sembra puro e semplice automovimento del materiale scorre nello stesso senso della società reale, anche dove entrambi non sanno più nulla l'uno dell'altra e si muovono guerra a vicenda. Per questo la lotta dialettica del compositore con il materiale è anche lotta con la società, proprio nella misura in cui quest'ultima ha migrato nell'opera e non sta più di fronte alla produzione artistica come un

fattore puramente esteriore o eteronomo, nella veste di consumatore o di oppositore. Gli avvertimenti che il materiale trasmette al compositore e che questi trasforma mentre obbedisce loro, si costituiscono in una interazione immanente. Che ai primordi di una tecnica non se ne possano anticipare gli stadi futuri, o per lo meno lo si possa solo in modo frammentario, è comprensibile : ma è vero anche il contrario. Oggi al compositore non stanno affatto a disposizione indifferenziatamente tutte le combinazioni sonore che sono state usate finora. La meschinità e lo stato di logorio dell'accordo di settima diminuita o di certe note di passaggio cromatiche della musica da salotto del secolo xix, vengono avvertiti anche dall'orecchio più ottuso. Per l'orecchio tecnicamente esperto poi, questo vago disagio si trasforma in un canone di proibizione. Se tutto non è inganno, egli esclude oggi già i mezzi della tonalità, che è quanto dire quelli di tutta la musica tradizionale; e non tanto perché quegli accordi siano invecchiati o inopportuni, ma perché sono falsi: essi non adempiono più alla loro funzione. Lo stadio più progredito dei procedimenti tecnici musicali delinea compiti di fronte ai quali gli accordi tradizionali si rivelano come impotenti *clichés*. Ci sono composizioni moderne nel cui contesto sono occasionalmente disseminati accordi tonali: ebbene, sono questi accordi perfetti ad essere cacofonici, e non le dissonanze, in rappresentanza delle quali essi possono talora essere addirittura giustificati. Non è del resto solo l'impurità stilistica ad essere responsabile della loro falsità: l'orizzonte tecnico odierno, nel quale gli accordi tonali spiccano esecrabilmente, comprende in sé tutta la musica. E se un contemporaneo lavora solo ed esclusivamente con le armonie tonali, come ad esempio Sibelius, queste ci suonano false, come se fossero *enclaves* nell'interno della sfera atonale. A tutto questo è peraltro necessario porre una restrizione. Della verità o falsità di determinati accordi non decide il loro apparire isolato, poiché essa può esser valutata solo in rapporto con lo stadio generale della tecnica. L'accordo di settima diminuita, che suona falso alle nostre orecchie nei pezzi da salotto, è giusto e pieno di espressione all'inizio della *Sonata* op. III di Beethoven[5]. Esso non è qui ancora una concessione al cattivo gusto e deriva dalla disposizione costruttiva della sonata: inoltre il livello tecnico generale di Beethoven, la tensione tra l'estrema dissonanza a lui possibile e la consonanza, la prospettiva armonica che implica tutti gli eventi melodici, la concezione dinamica della tonalità come insieme, tutti questi fattori insieme conferiscono all'accordo il suo peso specifico, che esso ha perduto attraverso un processo storico irreversibile[6]. Poiché è ormai estinto, l'accordo di settima diminuita rappresenta, anche se insolito per il suo tempo, una situazione tecnica generale in contraddizione con quella attuale. Anche se la verità o falsità di ogni singolo elemento musicale dipende da tale stadio totale della tecnica, quest'ultimo diviene a sua volta decifrabile solo nelle costellazioni di determinati assunti compositivi. Nessun accordo è sbagliato « in sé », già per il fatto che non esistono accordi « in sé » e che ciascun accordo porta seco l'insieme e anche tutta la storia. Proprio per questo la facoltà dell'orecchio di distinguere il giusto dallo sbagliato è indefalcabilmente legata a quel determinato accordo, e non alla riflessione astratta sul livello tecnico generale. Ma ecco che così si muta anche la figura del compositore, perdendo quella libertà a grandi linee che l'estetica idealistica è abituata ad attribuire all'artista. Egli non è un creatore. L'epoca in cui vive e la società non lo delimitano dal di fuori ma proprio nella severa pretesa di esattezza che le sue stesse immagini gli pongono. In ogni battuta che egli osa pensare, lo stadio della tecnica gli si presenta come un problema, con ogni battuta la tecnica nella sua totalità gli chiede di tener conto di lei e di dare la sola risposta esatta che essa ammette in ogni istante. Le composizioni non sono altro che risposte di questo genere, soluzioni di rompicapi tecnici, e il compositore è l'unica persona in grado di decifrarle e di capire la propria musica. Ciò che egli fa, va ricercato nell'infinitamente piccolo e si adempie nell'esecuzione di ciò che la sua musica pretende oggettivamente da lui. Ma per piegarsi a una simile obbedienza il compositore ha bisogno di una disobbedienza totale, della maggiore indi-pendenza e spontaneità possibili : tanto è dialettico il movimento del materiale

musicale.

La critica di Schònberg all 'apparenza e al gioco Questo movimento oggi si è però rivolto contro l'opera compiuta e contro tutto quanto è legato ad essa. Il male che ha colto l'idea di « opera » può derivare da una condizione sociale che non presenta nulla di tanto vincolante e autentico da garantire l'armonia dell'opera autosufficiente. Le difficoltà proibitive dell'opera non si scoprono tuttavia col rimuginarci sopra, ma nell'oscura interiorità dell'opera stessa. Se si pensa al sintomo più appariscente, al contrarsi della distensione nel tempo — che in musica dà corpo alle opere solo in quanto hanno una durata, — meno che mai se ne può rendere responsabile l'impotenza individuale e l'incapacità di configurazione formale. Nessun'opera potrebbe dimostrare meglio delle più brevi frasi di Schònberg e di Webern compattezza e consistenza di raffigurazione formale. La loro brevità deriva appunto dalla pretesa della più alta consistenza : questa vieta il superfluo, e si ribella così all'espansione nel tempo che sta alla base della concezione dell'opera musicale fin dal secolo xviii, in ogni caso comunque da Beethoven in poi. L'opera, il tempo e l'apparenza vengono duramente colpiti. La critica dello schema estensivo si incontra con quella contenutistica della frase e dell'ideologia: la musica, coagulata nell'attimo, è vera in quanto esito di un'esperienza negativa. Essa riflette il dolore reale[7]. La musica nuova demolisce con questo spirito gli ornamenti, e di conseguenza le opere simmetrico-estensive. Tra gli argomenti che vorrebbero spedire lo scomodo Schònberg nel passato del romanticismo e dell'individualismo per poter con coscienza migliore servire al funzionamento di collettivi vecchi e nuovi, il più diffuso è quello che bolla lui come « musicista dell' *espressivo* » e la sua musica come « esasperazione » del principio d'espressione divenuto ormai caduco. Non v'è certo bisogno di negare la sua origine nell' *espressivo* wagneriano, né gli elementi tradizionalmente « espressivi » delle sue opere giovanili, due constatazioni che si son sempre dimostrate perfettamente inutili. Conta invece che *l'espressivo* di Schònberg, dal momento della scissione e comunque già con i *Tre pezzi* per pianoforte op. II e con i *Lieder* su testi di George op. 15, se non già fin da principio, è qualitativamente diverso da quello romantico, proprio grazie a quella « esasperazione » che lo pensa fino in fondo. La musica « espressiva » occidentale ha assunto dall'inizio del secolo xvii l'espressione che il compositore assegnava alle sue creazioni — e non solo a quelle drammatiche, come avviene per l'operista — : sente per questo che i moti così espressi pretendano di essere immediatamente presenti e reali nell'opera. La musica per il teatro, vera *musica ficta,* offrì da Monteverdi a Verdi un modo di espressione stilizzato e insieme mediato, che altro non era se non l'apparenza delle passioni. Quando ne usciva, pretendendo una sostanzialità al di là dell'apparenza dei sentimenti espressi, questa pretesa non era legata a singoli moti musicali, che dovrebbero rispecchiare quelli dell'anima, ma era garantita unicamente dalla totalità della forma, che imperava al di sopra dei caratteri musicali e della loro connessione. Ben diversamente stanno le cose in Schònberg. L'unico momento veramente sovvertitore in lui è il mutamento di funzione dell'espressione musicale. Non son più passioni ad essere simulate, ma sono piuttosto moti corporei dell'inconscio, *chocs,* traumi, nella loro realtà non deformata, che vengono registrati nel *medium* musicale. Essi aggrediscono i tabu della forma, poiché questi sottopongono tali moti alla loro censura, li razionalizzano e li traspongono in immagini. Le innovazioni formali di Schònberg erano strettamente legate al contenuto d'espressione, e servivano a farne erompere la realtà. Le prime opere atonali sono « protocolli », nel senso dei protocolli onirici psicanalitici. Kandinsky, nel suo saggio compreso nella prima pubblicazione su Schònberg[8], ha chiamato i suoi quadri « nudi di cervelli » (*Gehirnakte*). Le vestigia di quella rivoluzione dell'espressione sono però gli sgorbi che si insediano, contro la volontà dell'autore, tanto nei quadri che nella musica come messaggi dell'«, disturbano la superficie e, come le tracce di sangue della favola, non possono essere cancellate con correzioni successive[9]. Il dolore reale

le ha lasciate nell'opera d'arte a indicare che non ne riconosce più l'autonomia, ed è la loro eteronomia che provoca l'arrogante apparenza della musica. Ma questa apparenza consiste nel fatto che in tutta la musica tradizionale elementi dati e sedimentati in formule vengono impiegati come se fossero la necessità indispensabile di quel certo caso particolare; ovvero nel fatto che quest'ultimo appare identico al linguaggio formale prestabilito. Dall'inizio dell'età borghese tutta la grande musica si è compiaciuta di simulare questa unità come se fosse perfettamente compatta, e di giustificare attraverso la propria individuazione le leggi generali e convenzionali a cui è sottoposta. A questo si oppone la musica nuova. La critica dell'ornamento, quella della convenzione e quella della universalità astratta della lingua musicale, ha un solo significato. Se la musica è privilegiata di fronte alle altre arti grazie all'assenza dell'apparenza, nel senso che non presenta immagini, essa ha pur sempre partecipato con tutte le sue forze, riconciliando instancabilmente i propri compiti con il predominio delle convenzioni, al carattere di apparenza dell'opera d'arte borghese. A questa Schònberg ha tolto ogni seguito, e ha preso sul serio proprio quell'espressione la cui sussunzione nell'universalità conciliante è il principio più intimo dell'apparenza musicale: la sua musica smentisce la pretesa che l'universale e il particolare siano riconciliati. Per quanto questa musica debba la sua origine quasi ad un impulso vegetale, per quanto proprio la sua irregolarità si assimili a forme organiche, essa non è in nessuna parte una totalità. Nietzsche stesso in una annotazione occasionale ha determinato l'essenza della grande opera d'arte nel poter essere in tutti i suoi momenti anche diversa. Questa determinazione dell'opera d'arte attraverso la sua libertà presuppone che le convenzioni abbiano un valore vincolante: solo nel caso che queste, liberate da ogni problema, garantiscano a priori la totalità, tutto potrebbe in realtà essere diverso, proprio perché non ci sarebbe nulla di diverso. La maggior parte dei periodi musicali di Mozart offrirebbe al compositore alternative assai estese senza rimetterci qualitativamente. Nietzsche ha preso giustamente una posizione positiva di fronte alle convenzioni estetiche, e la sua *ultima ratio* fu il gioco ironico con forme la cui sostanzialità era scomparsa. Tutto ciò che non si piegava a questo gioco gli era sospetto come plebeo e protestante: e molto di questo gusto è restato nella sua lotta contro Wagner. Ma solo con Schònberg la musica ha accettato la sfida nietzscheana[10], e i suoi pezzi sono i primi in cui realmente nulla può essere diverso: sono a un tempo protocollo e costruzione. Non è in essi rimasto nulla delle convenzioni che garantivano la libertà del gioco, e la posizione di Schönberg è ugualmente polemica nei confronti del gioco e dell'apparenza. Egli si rivolta violentemente sia contro i musicisti neooggettivi — e contro il collettivo che ha il loro stesso indirizzo — come contro l'ornamento romantico. Di questi due atteggiamenti ha dato una formulazione : « La musica non deve ornare, dev'essere vera », e : « L'arte non nasce dal " posso " ma dal " devo " »[11]. Con la negazione dell'apparenza e del gioco la musica tende alla conoscenza.

Dialettica della solitudine Ma la conoscenza si basa sul contenuto espressivo della musica stessa. Ciò che la musica radicale « conosce » è il dolore non trasfigurato dell'uomo, la cui impotenza è aumentata tanto da non permetter più né gioco né apparenza. I conflitti istintuali, sulla cui genesi sessuale la musica di Schönberg non permette dubbi, hanno assunto nella musica protocollare una potenza che le vieta di mitigarli con il conforto. Nell'espressione dell'angoscia, intesa come *Vorgefühle*[12], la musica della fase espressionista di Schònberg attesta l'impotenza. L'eroina del monodramma *Erwartung* è una donna che, in preda ai terrori dell'oscurità, cerca di notte il suo amato, per trovarlo infine assassinato. Essa viene consegnata alla musica quasi come una paziente psicanalitica. La confessione di odio e bramosia, la gelosia e il perdono, e ancora l'intera simbolistica dell'inconscio le vengono letteralmente estorte; e la musica si ricorda del proprio diritto di opporsi e di consolare solo al momento della pazzia della protagonista. Ma la registrazione sismografica di *chocs* traumatici diviene nello stesso tempo la legge tecnica della

forma musicale, che proibisce ogni continuità e sviluppo. Il linguaggio musicale si polarizza verso gli estremi: da una parte produce gesti di *choc,* simili a brividi corporei, dall'altra trattiene in sé, vitreo, ciò che l'angoscia fa irrigidire. È da questa polarizzazione che dipende l'intero mondo formale dello Schònberg maturo, come pure di Webern. Essa distrugge la « mediazione » musicale, che per l'innanzi era stata intensificata nella loro scuola in grado insospettato: distrugge la differenza tra tema e sviluppo, la continuità del flusso armonico, la linea melodica ininterrotta. Non c'è nessuna innovazione tecnica di Schònberg che non possa esser fatta risalire a quella polarizzazione dell'espressione e che non ne conservi la traccia oltre il cerchio magico dell'espressività come tale. Ci si può in tal modo fare un'idea della compenetrazione tra forma e contenuto in tutta la musica. È stolto pertanto voler condannare come formalistica un'articolazione tecnica assai spinta. Tutte le forme della musica, e non solo quelle dell'espressionismo, sono contenuti precipitati, in cui sopravvive ciò che sarebbe altrimenti dimenticato e che non è più in grado di parlarci direttamente. Ciò che una volta cercava rifugio nella forma, sussiste senza nome nella durata di questa. Le forme dell'arte registrano la storia dell'umanità più esattamente dei documenti : e non c'è indurimento della forma che non si possa interpretare come negazione della durezza della vita. Ma il fatto che l'angoscia dell'uomo solitario divenga canone del linguaggio estetico delle forme, lascia trapelare in parte il segreto della solitudine. Il rimprovero di « tardo individualismo » dell'arte è meschino, perché misconosce l'essenza sociale di questo individualismo. Il « discorso solitario » interpreta la tendenza della società meglio di quello comunicativo, e Schònberg ha cozzato contro il carattere sociale della solitudine avendola accettata fino all'estremo. Musicalmente il « dramma con musica » *Die gluckliche Hand* è forse la cosa più significativa che gli sia riuscita. È la visione di una totalità tanto più valida in quanto non si realizzò mai come sinfonia compiuta. Il testo è un appiglio insufficiente quanto si vuole, ma non può comunque essere distaccato dalla musica. Sono proprio i grossolani accorciamenti del testo a imporre alla musica una forma concisa, e per conseguenza anche la sua forza incisiva e la sua densità: ed è proprio criticando questa grossolanità del testo che si giunge al centro storico della musica espressionista. Il protagonista è un individuo solitario alla Strindberg, che sperimenta sessualmente gli stessi fallimenti incontrati nel suo lavoro. Schònberg rifiuta di spiegare il fenomeno in termini di « psicologia sociale », attraverso la società industriale : ma egli ha notato che i soggetti umani e la società industriale sono tra loro in rapporto di contrasto perenne, e comunicano reciprocamente per mezzo dell'angoscia. Il terzo quadro del dramma si svolge in un'officina, in cui sono « alcuni operai al lavoro, in realistici abiti di fatica. Uno lima, un altro siede alla macchina, un terzo lavora di martello ». Il protagonista entra nell'officina. Alle parole « si può fare assai più semplicemente » — critica simbolica del superfluo, — egli, servendosi di un pezzo d'oro, foggia con un magico colpo di maglio il gioiello la cui fabbricazione richiede agli operai realistici complicati procedimenti basati sulla divisione del lavoro.

Prima che si accinga a vibrare il colpo, gli operai balzano in piedi e fanno mostra di volersi gettare su di lui. Intanto egli contempla, senza accorgersi della minaccia, la propria sinistra sollevata... Come il maglio ricade, i volti degli operai si irrigidiscono per lo stupore : l'incudine si è spezzata nel mezzo, e l'oro è caduto nello spacco. L'uomo si china e lo raccoglie con la sinistra, lo solleva lentamente in alto. È un diadema, riccamente ornato di pietre preziose. L'uomo canta (*semplicemente, senza commozione):* «Ecco come si foggiano le gioie». L'aspetto degli operai diviene minaccioso, poi sprezzante. Si consultano tra loro e alla fine sembra che progettino di assalire l'uomo. Questi getta loro ridendo il brillante. Si vogliono gettare su di lui. Egli si è voltato e non li vede.

Qui cambia scena. L'ingenuità oggettiva di questi avvenimenti è semplicemente quella

dell'uomo che « non vede » gli operai. Egli è alieno dal reale processo produttivo della società, e non è più in grado di riconoscere la connessione tra lavoro e forma dell'economia : il fenomeno del lavoro gli appare assoluto. Il fatto che gli operai compaiano nel dramma stilizzato in veste realistica, corrisponde all'angoscia che prova, di fronte alla produzione, colui che ne è separato : è l'angoscia di doversi destare, che domina in tutto e per tutto il conflitto espressionistico tra l'irrealtà teatrale e la realtà. Poiché l'eroe, irretito nel sogno, si ritiene troppo superiore per accorgersi degli operai, pensa che la minaccia venga da loro, e non da quella totalità che ha violentemente separato lui da quelli. La caotica anarchia che predomina nei rapporti lavorativi degli uomini, causata dal sistema, si esprime trasferendo la colpa sulle vittime. La minaccia stessa in realtà non è la rivolta di quegli operai come tale, ma è piuttosto la risposta che essi dànno all'ingiustizia universale, la quale minaccia la loro esistenza con ogni nuova invenzione. L'accecamento che fa sì che il soggetto « non veda » è tuttavia esso stesso di natura oggettiva : è l'ideologia della classe. In questo senso l'aspetto caotico della *Glückliche Hand* — che lascia oscuro ciò che è oscuro, — convalida quell'onestà intellettuale rappresentata da Schönberg contro gioco e apparenza. Ma la realtà del caos non è l'intera realtà. Compare in essa la legge per cui la società basata sullo scambio si riproduce ciecamente, sopra le teste degli uomini : ed è una legge che include in sé il continuo accrescersi del potere dei forti sugli altri uomini. Il mondo è caotico per le vittime della legge di valore e della concentrazione economica : ma non è caotico « in sé ». È ritenuto tale solo dal singolo, che vien soffocato senza pietà dal principio su cui questo mondo si basa; e le forze che gli rendono caotico il suo mondo si assumono infine la riorganizzazione del caos, poiché il loro mondo è questo. Il caos è la funzione del cosmo, *le désordre avant l'ordre*. Caos e sistema sono tutt'uno, sia nella società che nella filosofia. Il mondo di valori concepito nel mezzo del caos espressionista presenta tratti del nuovo potere insorgente. L'uomo della *Glückliche Hand* non vede l'amata come non vede gli operai, e innalza la compassione di se stesso all'occulto regno dello spirito. È un condottiero. La sua forza agisce nella musica, la sua debolezza nel testo. La critica alla reificazione, che egli rappresenta, è reazionaria come quella wagneriana, poiché non si volge contro i rapporti di produzione sociale, ma contro la divisione del lavoro. La prassi propria di Schönberg soffre di questo scambio involontario ed è oppressa dai tentativi poetici con cui il compositore porta a compiutezza nella musica la più alta misura di conoscenza specializzata. Anche in questo si rovescia una tendenza wagneriana. Ciò che nel *Gesamtkunstwerk* viene ancora tenuto insieme grazie all'organizzazione razionale del processo di produzione artistica, e che ha un suo lato progressivo, si frantuma in Schönberg nel modo più disparato. Egli rimane fedele, in quanto concorrente, a quanto già sussiste : « Si può fare assai più semplicemente » di quanto non facciano gli altri. L'eroe schönberghiano ha « intorno al corpo a mo' di cintura una fune, da cui pendono due melocacti » e tiene « in mano una sanguinante spada snudata » : per male che gli vada in questo mondo, egli è pur sempre l'uomo della potenza. La favolosa fiera dell'angoscia, inchiodata con le mascelle alla sua nuca, lo costringe all'obbedienza: e allora l'impotente si accorda con la propria impotenza e fa agli altri il torto che viene fatto a lui. Nulla potrebbe cogliere la sua ambiguità storica più esattamente dell'annotazione di regia per la quale la scena « rappresenta un che di mezzo tra un laboratorio di meccanica e di orefice ». Il protagonista, profeta della *Neue Sachlichkeit,* o neo-oggettivismo, deve salvare, da artigiano, la magia della vecchia tecnica di produzione. Il suo semplice gesto volto contro il superfluo serve appunto ad approntare un diadema. Sigfrido, suo modello, aveva almeno foggiato la spada. « La musica non deve ornare, deve essere vera». Ma l'opera d'arte ha di bel nuovo solo l'arte per oggetto, e non può sfuggire, esteticamente, all'accecamento ideologico di cui socialmente fa parte. L'opera d'arte radicalmente alienata ed assoluta non può che riferirsi tautologicamente, nella sua cecità, soltanto a se stessa. Il suo centro simbolico è l'arte : ma così essa si svuota e già si impadronisce di lei, al livello dell'espressionismo, quella vuotezza che

diverrà manifesta nella *Neue Sachlichkeit.* L'espressionismo spartisce con lo stile *liberty* e con l'artigianato industriale — che l'avevano preceduto — quanto già anticipa di quella corrente: e a questi stili è legata la *Glückliche Hand* in momenti come quello del simbolismo dei colori. Il ritorno all'apparenza diventa cosi facile per la protesta espressionista poiché essa si era formata proprio nell'apparenza dell'individualità stessa. L'espressionismo rimane a malincuore quello per cui l'arte intorno al 1900 era stata apertamente riconosciuta : solitudine come stile.

Solitudine come stile L *'Erwartung* contiene verso la fine, in uno dei punti più esposti e precisamente alle parole « mille uomini passano » [13] una citazione musicale. Schönberg l'ha tratta da un precedente *Lied* tonale, di cui il tema e il contrappunto vengono introdotti con grandissima arte nel libero e indipendente contesto di parti dell' *Er Wartung,* senza per questo nuocere all'atonalità. Il *Lied* si intitola *Am Wegrand*[14] e appartiene al gruppo dell'op. 6, formato esclusivamente da poesie di stile *liberty.* Le parole, del biografo di Stirner, John Hervey Mackay, fissano il punto di tangenza tra stile *liberty* ed espressionismo, e cosi anche la musica stessa che, con una scrittura pianistica di tipo brahm-siano, infirma la tonalità mediante gradi cromatici vicini e autonomi e mediante urti contrappuntistici. La poesia è questa :

Tausend Menschen ziehen vorüber,
den ich ersehne, er ist nicht dabei!
Ruhlos fliegen die Blicke hinüber,
fragen den Eilenden,
ob er es sei...
Aber sie fragen und fragen vergebens.
Keiner gibt Antwort: « Hier bin ich. Sei still ».
Sehnsucht erfüllt die Bezirke des Lebens,
welche Erfüllung nicht füllen will,
und so steh ich am Wegrand-Strande,
während die Menge vorüberflietsst,
bis — erblindet vom Sonnenbrände —
mein ermüdetes Aug' sich schliesst[15].

Qui si trova la formula dello stile come solitudine: la solitudine è una solitudine collettiva, ed è quella dei cittadini che non sanno più nulla l'uno dell'altro. Il gesto dell'individuo solitario acquista la possibilità di un paragone, e diventa oggetto di citazione : l'espressionista esterna la solitudine come universalità [16]. Egli cita anche quando non v'è citazione vera e propria : il passo « Amato, amato, l'alba giunge » *(Erwartung,* battute 389 sg.) non smentisce l'« odi » del secondo atto di *Tristano.* Come nella scienza, la citazione denota autorità, e nella sua angoscia, l'uomo solitario che fa una citazione cerca un appiglio in ciò che ha un valore definitivo. L'angoscia si è emancipata, nei protocolli espressionisti, dai tabu borghesi dell'espressione, ma essendo emancipata nulla le vieta più di consegnarsi al più forte. La posizione della monade assoluta nell'arte è l'una e l'altra cosa: resistenza alla cattiva socializzazione in atto, ma insieme anche predisposizione ad una socializzazione ancor peggiore.

Espressionismo come oggettivismo (Sachlichkeit) Il rovesciamento si verifica di necessità, e deriva appunto dall'essere il contenuto dell'espressionismo — il soggetto assoluto — non assoluto: nel suo isolamento compare la società. L'ultimo dei *Cori per voci maschili* op. 35 di Schònberg ne rende conto con semplicità: « Nega che anche tu vi appartieni! — Non resti solo ». Tale « collegamento » [17] viene alla luce in quanto le pure espressioni nel loro isolamento liberano elementi dell'intrasoggettivo, e di conseguenza dell'oggettività estetica. Tutta la coerenza

espressionista, che sfida la categoria tradizionale dell'opera d'arte, aspira per sua natura all'esattezza del poter essere solo così e non diversamente : che è l'esattezza dell'organizzazione. Mentre l'espressione polarizza la connessione musicale verso i suoi estremi, la successione degli estremi costituisce a sua volta una connessione. Il contrasto, come legge di forma, non è meno impegnativo del « ponte modulante » nella musica tradizionale. Si potrebbe senz'altro definire la tarda dodecafonia come un sistema di contrasti, come integrazione di ciò che è isolato. Finché l'arte conserva la distanza dalla vita immediata, non è in grado di saltare oltre l'ombra della propria autonomia e immanenza formale: e l'espressionismo, ostile all'« opera », con questa sua ostilità lo può ancor meno, in quanto proprio nel bandire la comunicazione va orgoglioso di quell'autonomia che si convalida unicamente nella consistenza di opera d'arte. È questa contraddizione inevitabile che vieta di persistere nella posizione espressionista. Mentre l'oggetto estetico deve essere determinato come semplice dato concreto *(Dies da),* esso, proprio grazie a questa determinazione negativa, che è rifiuto di ogni elemento superatore al quale soggiace come sua legge, trascende il puro e semplice dato concreto. L'assoluta liberazione del particolare dall'universalità entra in una relazione polemica e radicale con questa, e la trasforma in un fattore generico. Il determinato è, in forza della propria effigie stessa, più della semplice sporadicità di cui ha acquistato l'aspetto. Persino i gesti di *choc* dell*'Erwartung* basta che tornino una volta per assimilarsi alla formula e attirare a sé la forma che li comprende: il canto conclusivo è un vero e proprio « finale ». Se si chiama l'obbligo alla costruzione esatta « oggettivismo » *(Sachlichkeit),* tale oggettivismo non è affatto un movimento in contrasto con l'espressionismo, ma è l'espressionismo nella sua altra natura. La musica espressionista aveva assunto con tale esattezza dalla musica romantica tradizionale il principio espressivo, che questo prese carattere di protocollo, rovesciandosi al tempo stesso. La musica come protocollo dell'espressione non è più « espressiva », su di essa non si libra più in un'incerta lontananza ciò che viene espresso a conferirle il riflesso dell'infinito. Non appena la musica fissa rigidamente, univocamente, ciò che esprime, vale a dire il proprio contenuto soggettivo, questo si irrigidisce sotto il suo sguardo, trasformandosi appunto in quell'elemento oggettivo la cui esistenza vien rinnegata dal puro carattere espressivo della musica : in altre parole la musica, nella relazione protocollare con il suo oggetto, diviene anch'essa « oggettiva » *{sachlich).* Con le sue eruzioni si disintegra il sogno della soggettività, non meno che le convenzioni. Gli accordi protocollari distruggono l'apparenza soggettiva : ma così finiscono con l'annullare la loro stessa funzione espressiva. Ciò che essi conformano come oggetto, per quanto esatto esso sia, diviene indifferente : in quanto è sempre la stessa soggettività, che perde il suo incanto dinanzi all'esattezza dello sguardo con cui la fissa l'opera d'arte. Gli accordi protocollari diventano cosi materiale di costruzione, come nella *Glückliche Hand,* che è documento dell'espressionismo ortodosso e nello stesso tempo un'opera compiuta. Con la ripresa, l'ostinato e le armonie tenute, con il lapidario accordo tematico dei tromboni[18] nell'ultima scena, essa si dichiara per l'architettura : e tale architettura nega lo psicologismo musicale che pure si celebra in essa. Così la musica non solo ricade, come il testo, dietro il grado di conoscenza dell'espressionismo, ma nello stesso tempo lo oltrepassa. La categoria dell'« opera », intesa come opera compiuta e in sé compattamente concorde, non può dispiegarsi in quell'apparenza che l'espressionismo smentisce. Essa stessa ha un carattere bifronte. Anche se l'opera d'arte si palesa al soggetto, isolato e interamente alienato, come inganno dell'armonia e della riconciliazione con se stessi e con gli altri, essa è pur sempre l'istanza che pone barriere alla cattiva individualità, a sua volta testimonianza di una cattiva società. Se l'individualità ha una posizione critica nei confronti dell'opera musicale, questa è altrettanto critica nei confronti dell'individualità. Se la casualità individuale protesta contro la legge sociale rigettata, da cui essa stessa proviene, l'opera costruisce schemi per far propria quella casualità. Essa rappresenta quanto c'è di vero nella società contro l'individuo: questi

riconosce quanto v'è di non vero, ed è egli stesso questa non-verità. Solo nelle opere è presente ciò che supera parimenti la limitatezza di soggetto e oggetto: come riconciliazione apparente, esse sono il riflesso della riconciliazione reale. Nella fase espressionista la musica aveva annullato l'aspirazione alla totalità. Ma la musica espressionista era rimasta « organica » [19], era pur sempre linguaggio; era rimasta soggettiva e psicologica: e questo la riconduce alla totalità. Se l'espressionismo non è stato abbastanza radicale verso la superstizione dell'organico, la sua liquidazione ha cristallizzato ancora una volta l'idea dell'opera; l'eredità dell'espressionismo tocca di necessità a opere compiute.

Organizzazione totale degli elementi Quel che si potrebbe realizzare su questa base, appare illimitato. Tutti i principi selettivi e restrittivi della tonalità sono caduti. La musica tradizionale doveva star nei limiti di un numero estremamente limitato di combinazioni sonore, specie nel senso verticale, doveva cogliere continuamente lo specifico mediante costellazioni del generale o universale, le quali paradossalmente lo presentassero come identico all'irripetibile. Tutta l'opera di Beethoven è interpretazione di questo paradosso. Oggi invece gli accordi sono pensati in funzione delle insostituibili necessità del loro impiego concreto. Nessuna convenzione vieta al compositore le sonorità di cui abbisogna in un certo momento, e in quel momento soltanto, o lo costringe ad adattarsi alla universalità di vecchio stampo. Contemporaneamente alla liberazione del materiale dai suoi ceppi si è accresciuta la possibilità di dominarlo tecnicamente : è come se la musica si fosse sottratta all'ultima presunta costrizione della natura, esercitata dalla sua materia, e fosse in grado di dominarla liberamente, coscientemente e con perspicuità. Il compositore si è emancipato insieme ai suoni. Le diverse dimensioni della musica tonale occidentale — melodia, armonia, contrappunto, forma e strumentazione — si sono evolute nella storia indipendentemente l'una dall'altra, senza ordine e quasi come una vegetazione selvaggia. Anche nei casi in cui l'una è divenuta funzione dell'altra, come ad esempio durante il periodo romantico la melodia fu una funzione dell'armonia, non si tratta in verità di una derivazione, ma piuttosto di una assimilazione reciproca. La melodia « perifrasò » la funzione armonica; l'armonia si differenziò al servizio dei valori melodici. Ma anche la liberazione della melodia dalla sua antica vincolazione all'accordo perfetto, grazie al *Lied* romantico, resta nell'ambito dell'universalità armonica. La cecità con cui si spiegarono le forze produttive musicali, specie dopo Beethoven, diede luogo a sproporzioni : ogni volta che un ambito isolato del materiale veniva sviluppato in un movimento storico, le altre parti rimanevano indietro, smentendo nell'unità dell'opera quelle più progredite. Al tempo del romanticismo questo valeva innanzi tutto per il contrappunto, che diventava una semplice aggiunta alla composizione omofonica, limitandosi a combinare esteriormente i temi pensati omofonicamente o a travestire in modo puramente ornamentale il « corale » armonico con una parvenza di parti polifoniche: e in questo si rassomigliano Wagner, Strauss e Reger. Ma il contrappunto, per la sua stessa denominazione, consiste nella simultaneità di parti indipendenti : e quando se ne dimentichi diventa cattivo contrappunto. Esempi decisivi sono i contrappunti « troppo buoni » del tardo romanticismo. Concepiti secondo schemi armonico-melodici, fungono ancora da voce principale dove dovrebbero semplicemente avere la funzione di elementi parziali nel contesto delle parti : rendono cosi indistinto il fraseggio polifonico e sconfessano la costruzione con l'insistenza di un'ampollosa cantabilità. Queste sproporzioni non restano limitate al particolare tecnico ma divengono forze storiche dell'insieme. Quanto più infatti si evolvono le singole sezioni del materiale, e magari anche si fondono — come accadde nel romanticismo tra sonorità strumentale e armonia — tanto più si delinea con chiarezza l'idea di una totale organizzazione razionale di tutto il materiale musicale, che abolisca quelle sproporzioni. Essa era già parte integrante del

Gesamtkunstwerk wagneriano, e viene portata a compimento da Schònberg, nella cui musica non solo sono ugualmente sviluppate tutte le dimensioni, ma tutte sono prodotte in modo talmente distinto da convergere. Già nella fase espressionista questa convergenza si presentava indistintamente a Schònberg, come per esempio nel concetto della *Klangfarbenmelodie*[20]. Questa espressione significa che il semplice cambiamento strumentale del timbro di suoni identici può ricevere forza melodica senza che si produca una vera melodia nel senso tradizionale. Più tardi si cercherà un denominatore comune per tutte le dimensioni musicali : e sarà l'origine della tecnica dodecafonica. Essa culmina nella volontà di superare il contrasto dominante della musica occidentale, quello tra la natura polifonica della fuga e la natura omofonica della sonata: e cosi l'ha formulato Webern riferendosi al suo ultimo *Quartetto per archi.* Si volle additare una volta in Schònberg la sintesi tra Brahms e Wagner : ma nei primissimi lavori questa sintesi arriva ancora più in alto, e la sua alchimia potrebbe congiungere Bach e Beethoven nel loro principio più interiore. A questo tende il ristabilimento del contrappunto, tramontando però di nuovo nell'utopia di quella sintesi. L'essenza specifica del contrappunto — la relazione con un *cantus firmus* prestabilito — diviene assai labile, tanto che la musica cameristica dell'ultimo Webern non conosce nemmeno più il contrappunto : le sue rade sonorità sono rimasugli sopravvissuti alla fusione tra orizzontale e verticale, quasi lapidi della musica che va ammutolendo nell'indifferenza.

Sviluppo totale È l'opposizione all'idea di totale organizzazione razionale dell'opera, all'« indifferenza » reciproca tra le dimensioni del materiale, che contraddistingue come reazionari i procedimenti di Strawinsky e di Hindemith: reazionari nella tecnica, anche senza considerarne la posizione sociale. Far musica diventa in loro un'abilità artigiana nel disporre a piacimento di una dimensione staccata del materiale, invece di essere una coerenza costruttiva che assoggetta tutti gli strati del materiale alla medesima legge. Questa destrezza, nella sua impenitente ingenuità, è oggi divenuta regressiva: l'organizzazione integrale dell'opera d'arte — che le sta dinanzi e che è oggi la sua sola oggettività possibile — è appunto il prodotto di quella soggettività che vien denunziata per la sua « casualità » dalla tendenza dell'artigianato musicale. Certo le convenzioni oggi distrutte non furono sempre cosi esteriori alla musica. Come in esse una volta precipitavano esperienze vive, così esse hanno adempiuto, semplicemente ma con onestà, una funzione : quella organizzativa. Proprio questa però fu loro tolta dalla soggettività estetica autonoma, che aspira ad organizzare l'opera d'arte per impulso proprio, in libertà. Il passaggio dell'organizzazione musicale alla soggettività autonoma si compie grazie al principio tecnico dello sviluppo. All'inizio del secolo xviii lo «sviluppo» era una piccola parte della sonata. Dinamica e messa a fuoco soggettiva si cimentavano nei temi, esposti per una volta e accettati come essenti. Ma con Beethoven lo sviluppo, la riflessione soggettiva del tema, che ne decide la sorte, diviene centro dell'intera forma. Esso giustifica la forma, anche dove questa resta prestabilita come convenzione, in quanto la ricrea spontaneamente. A questo soccorre un mezzo più antico, rimasto per cosi dire indietro, e che solo nella fase più tarda svela le sue possibilità latenti (spesso nella musica accade che residui del passato scavalchino lo stadio tecnico di volta in volta raggiunto): lo sviluppo si rammenta cioè della variazione. Nella musica prebeethove-niana, con pochissime eccezioni, questa era considerata uno dei procedimenti tecnici più esteriori, semplice mascheramento di una materia mantenuta identica. Ora in connessione con lo sviluppo, essa giova a stabilire rapporti universali, concretamente privi di schematicità. La variazione viene dinamizzata, anche se conserva ancora identico il materiale di partenza — che Schònberg chiama «modello». Tutto è sempre « lo stesso », ma il significato di questa identità si riflette come non-identità. Il materiale di partenza è siffatto che conservarlo significa nello stesso tempo mutarlo. Esso non *è* infatti in sé, ma solo in rapporto con la possibilità del tutto [21] : la fedeltà all'esigenza posta dal tema significa anche che esso viene profondamente mutato ad ogni istante. In virtù di questa non-identità dell'identità, la musica perviene ad un rapporto assolutamente nuovo col tempo in cui decorre di

volta in volta. Essa non gli è più indifferente, poiché non si ripete più in esso a piacimento ma si trasforma continuamente, e insieme non è più schiava del tempo inteso come mera entità, poiché in questi mutamenti si mantiene identica. Il concetto di « classico » nella musica è definito da questo rapporto paradossale col tempo. Tale rapporto coinvolge però contemporaneamente la limitatezza del principio di sviluppo : solo finché lo sviluppo non è totale, finché un solo elemento ad esso non assoggettato, una musicale « cosa in sé » resta kantianamente prestabilita, la musica è in grado di scongiurare la vuota violenza del tempo. Perciò la variazione, quando diviene parte integrante nelle opere più impegnative del « periodo classico » di Beethoven, come *l'Eroica,* si limita a considerare lo sviluppo sonatistico come una « parte », e rispetta esposizione e ripresa. Più tardi però il vuoto decorso temporale diviene sempre più minaccioso per la musica: e questo proprio in virtù del sovrappeso sempre crescente di quelle forze dinamiche dell'espressione soggettiva che distruggono i residui convenzionali. I momenti espressivi del soggetto erompono dal *continuum* temporale e non è più possibile padroneggiarli. Per ovviare a ciò, lo sviluppo basato sulla variazione si estende a tutta la sonata, la cui totalità problematica deve essere ricostruita dallo sviluppo ge-nerale-universale. Già in Brahms lo sviluppo, come lavoro tematico, ha preso possesso della sonata nella sua interezza. Soggettivazione e oggettivazione si intersecano, e Brahms nella sua tecnica unisce le due tendenze, così come costringe ad unirsi l'intermezzo lirico e il pezzo accademico. Nell'ambito della tonalità egli respinge interamente le formule e i residui convenzionali e crea per così dire ad ogni istante l'unità dell'opera *ex novo*, in libertà. Così egli è anche il mentore dell'economia universale che rigetta tutti i momenti fortuiti della musica e, da un materiale conservato in identità, sviluppa anche, anzi in particolare, l'estrema varietà. Non c'è più nulla che non sia tematico, nulla che non possa essere inteso come derivazione di un elemento identico, sia pur latente quanto si vuole. In quanto Schonberg raccoglie la tendenza brahms-beethoveniana, può rivendicare l'eredità della musica borghese classica, in un senso assai simile a quello per cui la dialettica materialistica sta in rapporto a Hegel. La forza gnoseologica della nuova musica tuttavia si legittima in quanto non si rifa al « grande passato borghese », al classicismo eroico del periodo rivoluzionario, ma supera in se stessa, conservandola, la differenziazione romantica, nella tecnica e quindi nella sua sostanzialità : il soggetto della musica nuova, che essa registra fedelmente, è quello reale, emancipato, abbandonato nel suo isolamento della fase tardo-borghese. Questa soggettività reale, ed il materiale che essa plasma senza residui, fornisce a Schònberg il canone dell'oggettivazione estetica: e in base a questo canone si commisura la sua profondità. In Beethoven e infine in Brahms l'unità del lavoro melodico-tematico era raggiunta con una sorta di livellamento della dinamica soggettiva e del linguaggio tradizionale, ovvero «tonale». L'impegno soggettivo riesce a dare nuova validità al linguaggio convenzionale, senza peraltro modificarlo profondamente come tale. Il cambiamento del linguaggio è stato effettuato, sulla linea del romanticismo wagneriano, a spese dell'ogget-tività e della forza vincolatrice della musica stessa. Esso ha frantumato l'unità melodico-tematica con la forma del *Lied*, surrogandola poi col *Leitmotiv* e col programma. Schònberg è stato il primo a svelare i principi di un'unità e di un'economia universale in un materiale soggettivo ed emancipato, rinnovato nello spirito di Wagner. Le sue opere forniscono la prova che con quanta maggior coerenza si osserva il nominalismo del linguaggio musicale inaugurato da Wagner, tanto più perfettamente questo linguaggio si lascia dominare dalla ragione : e questo in forza delle tendenze immanenti in esso, e non in base a un gusto o un tatto livellatore. Meglio che altrove, questo si può notare nel rapporto tra armonia e polifonia : la polifonia è il mezzo idoneo all'organizzazione della musica emancipata, mentre nell'èra dell'omofonia l'organizzazione veniva realizzata mediante le convenzioni armoniche[22]. Una volta cadute queste insieme con la tonalità, ogni suono che entra nella formazione di un accordo è casuale finché non si legittima in funzione dell'andamento delle parti, cioè polifonicamente. L'ultimo Beethoven, Brahms, e in un

certo senso anche Wagner, hanno impiegato la polifonia per compensare la perdita della forza formatrice della tonalità e il suo irrigidimento in formule. Schonberg infine non sostiene più il principio della polifonia come eteronomo alla armonia emancipata e conciliabile con essa solo di volta in volta a seconda dei casi, ma lo ravvisa come essenza dell'armonia emancipata. L'accordo singolo, che nella tradizione classica e romantica rappresenta — come veicolo di espressione — il polo opposto all'oggettività polifonica, viene riconosciuto nella sua polifonia interna. Il mezzo per arrivarci non è altro che quello estremo della soggettivazione romantica: la dissonanza. Quanto più un accordo è dissonante, quanti più suoni contiene differenti tra loro ed operanti nella loro diversità, tanto più è « polifonico », tanto più ogni singolo suono — come ha dimostrato Erwin Stein — acquista già nella simultaneità dell'accordo il carattere di «parte polifonica». Il predominio della dissonanza sembra distruggere i rapporti razionali « logici » all'interno della tonalità, cioè le relazioni semplici di accordi perfetti. In questo però la dissonanza resta ancora più razionale della consonanza : essa pone infatti dinanzi agli occhi, in maniera articolata se pure complessa, la relazione dei suoni in essa presenti, invece di conseguirne l'unità mediante un impasto « omogeneo », cioè distruggendo i momenti parziali che contiene. La dissonanza e la necessità ad essa strettamente imparentata di formare le melodie con intervalli « dissonanti », sono però i veri veicoli del carattere protocollare dell'espressione: cosi lo stimolo soggettivo e l'aspirazione ad una sincera e diretta affermazione di sé diviene *organon* tecnico dell'opera oggettiva. Di contro, è ancora questa razionalità e unitarietà del materiale che rende malleabile in tutto e per tutto alla soggettività il materiale assoggettato. In una musica in cui ogni singolo suono è determinato perspicuamente dalla costruzione dell'insieme, scompare la differenza tra essenziale e accidentale: in tutti i suoi momenti una musica di questo genere è ugualmente vicina al centro. Cosi le convenzioni formali che una volta avevano regolato le distanze variabili dal centro perdono il loro senso. Non esiste più nessun collegamento accessorio tra i momenti essenziali o « temi » ; conseguentemente non esistono più temi e a rigore neppure lo « sviluppo » : questo è già stato osservato nelle opere della libera atonalità.

Nella musica strumentale del secolo xix si può verificare dovunque la tendenza ad ampliare la forma musicale per mezzo del lavoro sinfonico. Beethoven ha saputo creare, con l'aiuto di piccoli incisi, possenti archi di forza che si ergono in modo unitario su un inciso germinale, stimolatore dell'idea. Il principio del contrasto, che domina tutta l'arte, può rivendicare i suoi diritti solo quando l'efficacia dell'inciso germinale stesso è cessata. Nell'epoca anteriore a Beethoven la sinfonia non è ancora una costruzione cosi compiuta. I temi di Mozart ad esempio portano spesso in sé il principio della opponibilità; si trovano in lui antecedenti serrati e poi invece conseguenti slegati. Schònberg impiega ora di nuovo questo principio dell'immediato effetto di contrasto, l'accostamento degli opposti nel corso di un tema... [23].

Questo procedimento costruttivo dei temi nacque dal carattere di protocollo della musica. I momenti del decorso musicale si susseguono con indipendenza, simili a moti psicologici, come *chocs* prima e poi come figure di contrasto. Non si ha più fiducia che il *continuum* del tempo soggettivo abbia la forza di racchiudere eventi musicali e di conferir loro un senso, ponendosi come loro unità. Ma tale discontinuità uccide la dinamica musicale a cui deve la propria esistenza. Ancora una volta la musica soggioga il tempo: non più impegnandolo dopo averlo riempito di sé, ma negandolo, grazie alla costruzione onnipresente, mediante un arresto di tutti i momenti musicali. In nessun altro luogo l'intesa segreta tra la musica leggera e quella progredita si dimostra più manifestamente che in questo caso: l'ultimo Schònberg spartisce col *jazz,* e del resto anche con Strawinsky, la dissociazione del tempo musicale[24]. La musica traccia l'immagine di una costituzione del mondo che, per il bene o per il male, non conosce più la storia.

Idea della dodecafonia Il rovesciamento della dinamica musicale in statica — la dinamica della struttura musicale, non il semplice cambiamento d'intensità, che naturalmente continua a servirsi del *crescendo* e del *decrescendo* — spiega il carattere di sistema singolarmente irrigidito che la scrittura di Schonberg ha acquistato nella sua fase matura in virtù della tecnica dodecafonica. La variazione, strumento della dinamica compositiva, diventa totale, mettendo cosi fuori servizio la dinamica, e il fenomeno musicale non si presenta più come un fatto di evoluzione. Il lavoro tematico diviene un semplice lavoro preliminare del compositore, e la variazione come tale non compare più : essa è tutto e nulla ad un tempo. Il procedimento variativo viene retrocesso nel materiale, e lo preforma prima che incominci la composizione propriamente detta. A questo allude Schonberg quando chiama la struttura dodecafonica delle sue opere mature una sua « faccenda privata ». La musica diventa il risultato dei processi a cui il materiale è stato sottoposto ma che essa non permette più di distinguere: cosi diviene statica [25]. Non si deve fraintendere la tecnica dodecafonica come una « tecnica di composizione », quale ad esempio quella dell'impressionismo : tutti i tentativi di sfruttarla come tale conducono all'assurdo. Essa è paragonabile più ad una disposizione dei colori sulla tavolozza che ad un vero e proprio procedimento pittorico; l'azione compositiva incomincia in verità soltanto quando la disposizione dei dodici suoni è pronta. Per questo con la dodecafonia scriver musica non diventa più facile ma più difficile. Essa richiede che ogni pezzo, sia esso un tempo singolo o un intero lavoro in più tempi, venga derivato da una «figura fondamentale» o «serie». Con questo si intende un ordinamento determinato di volta in volta dei dodici suoni disponibili nel sistema temperato, come ad esempio *do diesis, la, si, sol, la bem., fa diesis, si bem., re, mi, mi beni., do, fa,* che è la serie della prima composizione dodecafonica pubblicata da Schònberg[26]. Ogni suono in tutta la composizione è determinato da questa « serie » : non esistono più note « libere ». Ma solo in casi limitati e assai elementari, che si presentarono ai primordi della dodecafonia, per un intero pezzo questa serie viene esposta senza mutamenti, appena diversamente ordinata e con un ritmo variato, procedimento già elaborato, indipendentemente da Schònberg, dal compositore austriaco Matthias Hauer, e i cui risultati sono della più striminzita aridità[27]. Schònberg invece accoglie radicalmente nel materiale dodecafonico le tecniche classiche e ancor più quelle arcaiche della variazione. Per lo più egli usa la serie in quattro modi: come serie originale; come rovescio, sostituendo cioè ad ogni intervallo della serie quello nella direzione opposta (secondo i principi della « fuga per inversione », come ad esempio quella in *sol maggiore* del primo volume del *Clavicembalo ben temperato* di Bach); come serie « retrograda », nel senso dell'antica prassi contrappuntistica, in modo che la serie cominci con l'ultima nota per terminare con la prima; e come rovescio del retrogrado. Questi quattro modi si possono a loro volta trasporre su tutti i dodici suoni della scala cromatica, di modo che la serie è disponibile per una composizione in quarantotto forme diverse. Inoltre dalla serie, con un raggruppamento simmetrico di determinati suoni, si possono formare delle « derivazioni » che danno nuove serie, indipendenti ma pur sempre in relazione con la serie originale, un procedimento che Berg impiegò largamente nella *Lulu.* All'inverso, per condensare il rapporto tra i suoni, è possibile suddividere la serie in frammenti a loro volta affini tra loro. Infine una composizione può, in analogia con la fuga doppia e tripla, basarsi su un materiale fondamentale formato da due o più serie, invece di una sola (cfr. il terzo *Quartetto* op. 30 di Schonberg). La serie non deve presentarsi solo in forma melodica, ma anche in forma armonica, ed ogni suono della composizione, senza eccezione di sorta, ha il suo posto e il suo valore nella serie o in uno dei derivati : e ciò garantisce la « indifferenza » [28] tra melodia e armonia. In casi semplici la serie viene distribuita verticalmente e orizzontalmente, per essere ripetuta o sostituita con uno dei derivati non appena i dodici suoni sono esauriti, in casi più complicati viene invece impiegata « contrappuntisticamente », cioè contemporaneamente in diversi modi o trasposizioni. In

Schonberg di solito le composizioni di stile piuttosto semplice, come la *Musica di accompagnamento per una scena da film,* sono anche dal punto di vista della tecnica dodecafonica più semplici di quelle di concezione complessa: le *Variazioni* per orchestra, ad esempio, sono inesauribili anche nelle combinazioni seriali. In dodecafonia le altezze di ottava sono « libere » : che il secondo suono della serie fondamentale del nostro valzer [29], il *la,* debba comparire una sesta minore sopra o una terza maggiore sotto il *do diesis,* dipende solo dalle esigenze compositive. Anche la conformazione ritmica è fondamentalmente libera da vincoli, dall'inciso singolo fino alla grande forma. — Queste regole non sono escogitate arbitrariamente, ma sono configurazioni della costrizione storica riflesse nel materiale, e al tempo stesso sono schemi di adattamento a questa necessità. La coscienza si assume il compito di purificare con tali regole la musica dai resti organici ormai estinti, e spietatamente esse continuano la lotta contro l'apparenza musicale. Ma anche le più ardite manipolazioni dodecafoniche sono desunte dal livello tecnico del materiale, e questo vale non solo per il principio di variazione integrale dell'insieme, ma anche per la stessa materia microcosmica della dodecafonia, la serie. Questa razionalizza ciò che è familiare ad ogni compositore coscienzioso : la suscettibilità di fronte al ritorno prematuro dello stesso suono, a meno che non venga direttamente ripetuto. Il divieto contrappuntistico di ripetere due volte il punto culminante, e la sensazione di debolezza che si avverte in bassi d'armonia che tornano troppo spesso sulla stessa nota, attestano questa esperienza. Ma la urgenza delle serie è ancor più accresciuta dopo che è caduto lo schema della tonalità, che legittimava la preponderanza di certi singoli suoni su altri. Chiunque abbia praticato la libera atonalità conosce bene la forza disturbatrice di un suono del basso o della melodia che ritorna prima che siano comparsi tutti gli altri, poiché esso minaccia di interrompere il flusso melodico. La dodecafonia statica dà un aspetto reale, rendendola sacrosanta, alla suscettibilità della dinamica musicale di fronte al ritorno impotente di un elemento identico: tanto il suono che ritorna prematuramente, come quello « libero », casuale di fronte all'insieme, vien reso tabù.

Dominio sulla natura in musica Ne risulta un sistema di dominio sulla natura in musica che risponde ad un'aspirazione, sorta già ai primordi della borghesia, di « comprendere » con un criterio d'ordine tutto ciò che contribuisce a formare un pezzo musicale, e di risolvere l'essenza magica della musica in razionalità umana. Lutero chiama Josquin, morto nel 1521, « maestro delle note musicali, che hanno dovuto fare quello che egli voleva, mentre gli altri maestri devon fare quello che vogliono le note » [30]. Il disporre coscientemente di un materiale naturale significa tanto l'emancipazione dell'uomo dalla costrizione naturale della musica come l'assoggettamento della natura a fini umani. Nella filosofia della storia di Spengler, alla fine dell'epoca borghese si riafferma il principio dell'autorità pura, che l'ha inaugurata. Egli ha un sentimento di affinità elettiva verso quello che c'è di violento nella maestria come tale e per l'intimo rapporto esistente tra il diritto d'autorità estetico e quello politico:

I mezzi dell'epoca presente saranno ancora per molti anni quelli parlamentaristici: le elezioni e la stampa. Di essi si può pensare quel che si vuole, li si possono esaltare e disprezzare, ma, in ogni caso, occorre *rendersene signori.* Bach e Mozart *padroneggiavano* i mezzi musicali del tempo loro. Questo è il contrassegno di ogni genere di maestria. Per l'arte dello Stato le cose non stanno diversamente [31].

Della tarda scienza occidentale Spengler pronostica che essa « avrà i tratti della grande arte del contrappunto » e definisce la *musica infinitesimale dello spazio cosmico illimitato* come « nostalgia profonda » della civiltà occidentale[32] : la tecnica dodecafonica, in sé ricorrente e infinita nella sua staticità priva di storia, sembra più vicina a quell'ideale di quanto non osassero

pensare allora non solo Spengler, ma persino lo stesso Schonberg[33]. Vicina però anche all'ideale della maestria intesa come dominio, la cui infinitezza consiste propriamente nel fatto che non rimane nulla di eteronomo che non confluisca nel suo *continuum* : l'infinità è l'identità pura. Ma il momento oppressivo del dominio sulla natura si rivolge con un effetto sovvertitore contro l'autonomia soggettiva e la libertà, nel cui nome si era conseguito il dominio sulla natura. Il gioco numerico della dodecafonia e la costrizione che esso opera richiama l'astrologia, e non è certo per un semplice ghiribizzo se molti dei suoi adepti caddero in quella mistificazione[34]. La razionalità dodecafonica, come sistema chiuso e impenetrabile anche a se stesso, in cui la costellazione dei mezzi viene ipostatizzata direttamente come fine e come legge, si avvicina alla superstizione. La legittimità in cui si muove è sospesa come un destino sul materiale, e lo determina senza che questa stessa determinazione serva ad uno scopo. L'esattezza, intesa come lievito matematico, prende il posto di quello che per l'arte tradizionale era l'« idea », e che certamente nel tardo romanticismo si corruppe in ideologia, nell'affermazione di una sostanzialità metafisica derivante dall'ingerenza diretta e materiale della musica nelle cause ultime, senza che queste fossero presenti nella pura configurazione della creazione musicale. Alla musica di Schònberg è nascostamente mescolato un elemento di quel positivismo che costituisce l'essenza del suo avversario Strawinsky: e con la sua coerenza nel rendere la musica disponibile ad un'espressione protocollare, egli ne ha estirpato il « senso », almeno nella misura in cui, secondo la tradizione del classicismo viennese, esso pretendeva di esser presente nel contesto della fattura musicale. Ora invece la fattura come tale deve essere esatta, anziché avere un senso. Il problema posto dalla musica dodecafonica al compositore non è come possa essere organizzato un senso musicale, ma piuttosto come possa l'organizzazione acquistare un senso: e ciò che Schònberg ha prodotto da venticinque anni a questa parte è tutto un progresso di tentativi verso la soluzione di questo problema. Alla fine l'intenzione vien posta, quasi con la potenza frammentaria della rappresentazione allegorica, in qualcosa che è vuoto fin nelle sue più intime celle. Ma il dispotismo di questo atteggiamento tardivo corrisponde alla natura originariamente imperiosa del sistema stesso. L'esattezza dodecafonica, sbarazzandosi di ogni significato in sé *essente* nella cosa musicale come se fosse un'illusione, tratta la musica secondo lo schema del destino. Ma il dominio sulla natura e il destino non possono essere separati, e il concetto stesso di « destino » può essere modellato secondo l'esperienza dell'autorità, com'è scaturita dalla strapotenza della natura sull'uomo : ciò che *c'è,* è più forte. Cosi gli uomini hanno imparato ad essere loro i più forti e a soggiogare la natura; e in questo processo il destino si è riprodotto, sviluppandosi per necessità ad ogni tratto, in quanto ogni passo gli è prescritto dall'antica strapotenza della natura. Il destino è autorità portata all'astrazione pura, e il grado di annientamento è simile a quello di autorità: il destino è la calamità.

Trapasso all'illibertà La musica, caduta in balia della dialettica storica, prende parte a questo processo: e la dodecafonia è realmente il suo destino. Essa incatena la musica nel liberarla. Il soggetto impera sulla musica mediante il sistema razionale, ma a questo soccombe. Se nella dodecafonia l'atto compositivo propriamente detto, cioè la feconda elaborazione della variazione, viene sospinto nel materiale, la stessa fine tocca a tutta la libertà del compositore. Questa, realizzandosi nel dominio sul materiale, ne diventa una determinazione che si pone, estraniata, di fronte al soggetto, e lo sottopone alla propria costrizione. Se la fantasia del compositore ha reso il materiale docile in tutto alla volontà costruttiva, il materiale costruttivo paralizza però la fantasia : del soggetto espressionista resta solo l'assoggettamento neooggettivistico (*neusachlich)* alla tecnica, in quanto esso rinnega la propria spontaneità, proiettando sulla materia storica le esperienze razionali da lui fatte nella lotta dialettica con questa materia. Dalle operazioni che spezzarono il cieco dispotismo della materia sonora è risultata, attraverso il sistema delle regole, una seconda natura, cieca. Il soggetto le si subordina, e cerca protezione e sicurezza, disperando

di bastare da solo a dar realtà vera alla musica. Il precetto wagneriano di porsi da sé le regole e poi di seguirle, scopre la sua natura calamitosa. Nessuna regola si dimostra più repressiva di quella che ci si è posti da se stessi. Proprio la sua origine nella soggettività determina la casualità e l'arbitrio compositivo, non appena si ponga positivamente di fronte al soggetto come ordine regolatore. La violenza che la musica di massa fa agli uomini continua a sussistere al polo sociale opposto, nella musica che agli uomini si sottrae. Certo non c'è nessuna delle regole dodecafoniche che non derivi per necessità dall'esperienza compositiva, dalla progressiva chiarificazione del materiale naturale della musica. Ma quell'esperienza aveva il carattere della difesa fondata su una sensibilità soggettiva : nessun suono dovrà tornare prima che la musica abbia esaurito tutti gli altri, nessuna nota comparire che non adempia una sua funzione melodico-tematica nella costruzione dell'insieme; e non si userà nessuna armonia che non sia legittimata univocamente in un punto determinato. La verità di tutti questi *desiderata* sta nel loro continuo confronto con la configurazione concreta della musica in cui essi vengono impiegati. Essi fanno vedere da che cosa, non in che modo ci si deve guardare. La calamità si verifica non appena vengono innalzati a norme e dispensati da quel confronto. Il contenuto della norma è identico a quello dell'esperienza spontanea, ma in virtù della sua concrezione si sovverte nel controsenso. Ciò che l'orecchio attento ha trovato una volta, vien deformato in un sistema inventato, secondo cui dovrebbe esserci la possibilità di riscontrare astrattamente i criteri di « giusto » e « sbagliato » in musica. Di qui la disposizione di tanti giovani musicisti — proprio in America, dove le esperienze fondamentali della dodecafonia sfuggono — a scrivere col « sistema dodecafonico », e il giubilo di aver trovato un equivalente della tonalità: come se la libertà fosse ormai intollerabile perfino nell'ambito estetico, e la si dovesse sostituire sottobanco con una condiscendenza di nuovo tipo. La razionalità totale della musica consiste nella sua organizzazione totale. Ad opera dell'organizzazione la musica, liberata, vorrebbe ricostituire l'interezza perduta, la forza e la necessità, pure perdute, di un Beethoven. Ma questo le riesce solo a prezzo della propria libertà: e cioè fallisce. Beethoven riprodusse il senso della tonalità come libertà soggettiva, mentre il nuovo ordine della dodecafonia estingue virtualmente il soggetto. I momenti più grandi dell'ultimo Schònberg sono acquisiti contro la tecnica dodecafonica non meno che in virtù di essa: grazie ad essa, in quanto la musica ci si mostra capace di comportarsi con la freddezza e inesorabilità che sole le convengono dopo lo sfacelo; contro di essa, in quanto lo spirito che l'ha concepita resta abbastanza padrone di se stesso da continuare a scrutare ininterrottamente l'impalcatura delle sue spirali, travi e grovigli, facendoli risplendere, come se alla fine fosse pronto a distruggere catastroficamente il suo capolavoro tecnico. Il fallimento di quest'ultimo però non è solo tale di fronte all'ideale estetico, ma proprio nella tecnica : il radicalismo con cui il capolavoro tecnico distrugge l'apparenza estetica, lo consegna infine a questa. La dodecafonia ha un momento aerodinamico. Nella realtà la tecnica deve servire a scopi che sono al di là della sua coerenza effettiva. Qui, dove tali scopi cadono, essa diviene fine a se stessa, surrogando la sostanziale unità dell'opera d'arte con l'unità pura e semplice del proprio « farsi ». A questo spostamento del centro di gravità va ascritto il fatto che il carattere feticistico della musica di massa si sia esteso anche alla produzione avanzata e «critica». Malgrado tutta la rettitudine del procedimento tecnico verso il materiale, non si può del tutto misconoscere una lontana parentela con quegli allestimenti scenici che impiegano instancabilmente ogni sorta di macchine e anzi tendenzialmente si assimilano alla macchina stessa, senza che questa adempia una funzione : la funzione rimane solo come allegoria dell'« epoca tecnica ». Tutto il neo-oggettivismo minaccia nell'insieme di cader vittima dell'ornamento, a cui muove guerra con tanta fierezza. Le poltrone aerodinamiche ideate da ciarlataneschi arredatori, non fanno che riconoscere sul mercato ciò che già da tanto tempo si è impadronito — intimamente e per necessità — della pittura costruttivistica e della dodecafonia. Mentre l'apparenza nell'opera d'arte va scomparendo, come risulta dalla lotta contro l'ornamento,

la posizione dell'opera d'arte stessa incomincia a diventare insostenibile. Tutto ciò che non ha in essa una funzione — e che di conseguenza trascende la legge della sua semplice esistenza — le vien sottratto, mentre la sua funzione stessa è proprio di superare la semplice esistenza. Così il *summum ius* diviene *stimma, iniuria,* l'opera d'arte pienamente funzionale diviene completamente priva di funzionalità. E poiché essa non può certo essere realtà, l'eliminazione di ogni carattere di apparenza non fa che dar più netto risalto al carattere di apparenza della sua esistenza. Tale processo è inevitabile: la dissoluzione dei caratteri di apparenza nell'opera d'arte è richiesta dalla sua interiore coerenza. Ma il processo di dissoluzione, imposto dal significato dell'insieme, rende l'insieme stesso privo di significato: l'opera d'arte integrale è l'assurdo assoluto. La concezione corrente considera Schonberg e Strawinsky come estremi opposti: e in realtà le maschere di Strawinsky e le costruzioni di Schonberg hanno di primo acchito una somiglianza minima. Ma ci si può immaginare assai facilmente che un giorno gli accordi tonali alienati e abilmente montati di Strawinsky da un lato e il succedersi dei suoni seriali dall'altro, i cui fili collegatori vengon recisi quasi su comando del sistema, non debbano apparire più tanto diversi come sembrano oggi. Essi sottolineano piuttosto gradi diversi di coerenza in una identica condizione. A entrambi è comune l'aspirazione alla forza vincolatrice e alla necessità, in forza del loro dominio sull'atomizzato, per entrambi l'aporia della soggettività impotente diviene una necessità, prende l'aspetto della norma non convalidata ma pur sempre imperiosa; e in entrambi, naturalmente su piani di configurazione completamente diversi e con differente capacità di realizzazione, l'oggettività vien posta soggettivamente. In entrambi la musica minaccia di irrigidirsi nello spazio, in entrambi ogni singolo elemento musicale viene predeterminato dal tutto, e non c'è più alcuna genuina interazione fra l'insieme e la parte: l'imperioso dispotismo sul tutto scaccia la spontaneità dei momenti singoli.

Melos dodecafonico e ritmo Il fallimento dell'opera d'arte tecnica si può verificare in tutte le dimensioni compositive. La riduzione in servitù della musica a causa della sua liberazione totale, che la fa pervenire ad un dominio illimitato sul materiale di natura, è un fenomeno universale. Ciò si nota già nella definizione della serie fondamentale con i dodici suoni della scala cromatica. Non si comprende perché ognuna di queste figure base debba contenere tutti e soltanto i dodici suoni senza ometterne né ripeterne alcuno. In realtà Schònberg lavorò nella *Serenata,* quando sviluppava la tecnica seriale, anche con figure-base di meno di dodici suoni. Che egli più tardi usi dovunque tutti i dodici suoni, ha la sua ragione. Poiché l'intero pezzo è limitato agli intervalli della serie fondamentale, è consigliabile dare a questa una forma piuttosto ampia, per rendere lo spazio sonoro il meno ristretto possibile e in modo che sia attuabile il massimo numero di combinazioni. Ma il fatto che la serie non impieghi più di dodici suoni va ascritto al proposito di non dare a nessun suono, mediante un ritorno troppo frequente, una preponderanza che lo potrebbe rendere « suono fondamentale » in senso armonico, e richiamare alla mente relazioni tonali. Ma anche se tale tendenza conduce alla cifra « dodici », non se ne può dimostrare in modo cogente la forza vincolante. L'ipostasi del numero è corresponsabile delle difficoltà a cui conduce la dodecafonia. Ad essa deve peraltro la melodia di essersi liberata non solo dalla preponderanza del suono singolo, ma anche dalla falsa costrizione naturale dell'effetto di sensibile, e insomma dalla cadenza automatizzata. Nel prepotere della seconda minore, degli intervalli di settima maggiore e di nona minore da lei derivati, la libera atonalità aveva conservato il momento cromatico e, implicitamente, quello della dissonanza. Ora questi intervalli non hanno più nessuna priorità sugli altri, a meno che il compositore non desideri ricostruire retrospettivamente una tale priorità nella costruzione della serie. Il disegno melodico stesso acquista una legittimità che non possedeva nella musica tradizionale, e che aveva dovuto prendere in prestito, perifrasando l'armonia, proprio da quest'ultima. Ora la melodia — premesso che coincida, come avviene nella maggior parte dei temi schònberghiani, con la serie — si concatena sempre più perfettamente a

mano a mano che si avvicina alla fine della serie. Con ogni nuova nota la scelta dei suoni restanti diviene più ridotta, e all'ultimo non c'è più scelta del tutto. È evidente la costrizione operante in questo procedimento, ma che non è esercitata solo dal calcolo: essa viene anche compiuta spontaneamente dall'orecchio, e al tempo stesso è una costrizione paralizzante. La compattezza della melodia serra la melodia stessa troppo inesorabilmente : si potrebbe affermare, esagerando, che ogni tema dodecafonico ha qualcosa del tema di rondò, del *refrain*; ed è caratteristico che nelle composizioni dodecafoniche di Schonberg sia citata così volentieri, in lettera o in spirito, la forma dell'antiquato e a-dinamico rondò, insieme a una specie di tempo « alla breve », col rondò strettamente imparentato, e notevolmente ingenuo. La melodia è *troppo* perfetta, e la forza conclusiva insita nel dodicesimo suono può venire oltrepassata dallo slancio del ritmo ma non dalla gravitazione propria degli intervalli. La reminiscenza della natura tradizionale del rondò serve da riempitivo per il flusso immanente ormai bloccato. Schonberg ha fatto presente che la teoria tradizionale della composizione in fondo tratta solo degli inizi e delle conclusioni, ma mai della logica della continuazione : lo stesso difetto ha la melodia dodecafonica. Ciascuna delle sue continuazioni mostra un momento di arbitrio. Prendiamo l'inizio del quarto *Quartetto* per archi di Schonberg: basta paragonare la continuazione del tema principale — formata dal rovescio (misura 6, secondo violino) e dal retrogrado della serie (misura io, primo violino) — con la prima entrata del tema, stagliata assai nettamente, per accorgersi della precarietà della continuazione. Vien fatto di pensare che la serie dodecafonica, una volta conclusa, non ne voglia assolutamente sapere, di per sé, di continuare, e che venga portata avanti solo mediante procedimenti esteriori. Lo sforzo della continuazione è però tanto maggiore in quanto essa si riferisce alla serie d'inizio, che come tale si è esaurita e per lo più coincide realmente con il tema che ne vien formato solo al suo primo apparire. Essendo una semplice derivazione, la continuazione sconfessa l'inevitabile aspirazione della musica dodecafonica ad essere in tutti i suoi momenti ugualmente vicina al centro. Nella maggioranza delle composizioni dodecafoniche esistenti, la prosecuzione di un brano di musica è talmente inferiore all'asserto posto dalla serie di base come lo era, nella musica del tardo romanticismo, la conseguenza rispetto all'idea tematica[35]. E poi la costrizione seriale cagiona disastri ben maggiori : il melos è contagiato da archetipi meccanici[36]. La vera qualità di una melodia si valuta sempre secondo che riesca o meno a trasporre nel tempo la relazione per così dire « spaziale » degli intervalli. Questa relazione viene distrutta totalmente dalla dodecafonia, in cui tempo e intervallo si separano, e tutti i rapporti di intervalli vengono determinati una volta per tutte dalla serie e dalle sue derivazioni. Non c'è nulla di nuovo nel decorso degli intervalli, e la serie, essendo onnipresente, diventa incapace di stabilire la connessione temporale, poiché questa si costituisce solo attraverso elementi differenziatori e non mediante la semplice identità. Così però anche la connessione melodica viene rinviata a un mezzo extra-melodico : quello del ritmo reso indipendente. La serie, pure per la sua onnipresenza, manca di specificità e in tal modo la profilatura melodica si riduce a figurazioni ritmiche costanti e caratteristiche. Determinati disegni ritmici tornano incessantemente e si assumono la funzione dei temi[37] : ma poiché lo spazio melodico di questi temi ritmici è di volta in volta definito dalla serie, e dal momento che devono ad ogni costo cavarsela con i suoni disponibili, essi finiscono con l'acquistare un'ostinata rigidità. Del ritmo tematico in ultima analisi cade vittima il melos, e i ritmi tematici che acquistano quasi forza melodica, si ripetono, incuranti del contenuto seriale. Nei rondò schonberghiani la prassi è di introdurre nel ritmo del tema ad ogni entrata del ritornello un'altra forma seriale melodica, ottenendo cosi effetti simili alla variazione: ma il risultato è soltanto ritmico, e basta. Che poi il ritmo, enfatico e prepotente, si serva di un intervallo piuttosto che di un altro, è indifferente. Si può tutt'al più avvertire che qui gli intervalli nel ritmo tematico sono differenti dalla prima volta, ma nella modificazione melodica non si può percepire un senso preciso : a tal punto l'elemento

specificamente melodico viene svalutato dal ritmo. Nella musica tradizionale una minima differenza degli intervalli poteva esser decisiva non solo per l'espressione di un passo, ma addirittura per il significato formale di un intero brano musicale; nella dodecafonia tutto questo si fa più rozzo e più povero. Una volta tutto il senso del discorso musicale — il prima, il poi e l'adesso — si decideva inequivocabilmente in base agli intervalli; le promesse mantenute od eluse; la misura e la profusione; il restare nella forma e la trascendenza della soggettività musicale. Ora gli intervalli sono divenuti semplici pietre da costruzione, e tutte le esperienze che rientravano nella loro differenziazione appaiono perdute. Certo si è imparato a emanciparsi dal procedimento per gradi della scala e dalla simmetria dei movimenti consonanti; certo si è accordato identico diritto al tritono, alla settima maggiore e a tutti gli intervalli che superano l'ottava: ma a qual prezzo? Che essi ora sono livellati insieme con gli antichi. Nella musica tradizionale poteva riuscire difficile all'orecchio tonalmente limitato integrare intervalli aumentati come momenti melodici. Oggi questa difficoltà non esiste più, ma gli intervalli che sono stati conquistati si confondono con quelli abituali nella indifferenza. Il particolare melodico decade a semplice conseguenza della costruzione totale, senza avere su di lei il benché minimo potere, sicché diviene immagine di quella specie di progresso tecnico che riempie il mondo intero. Certo possono ancora germogliare delle melodie, ché la forza di Schonberg rende continuamente possibile l'impossibile: ma quando alle entrate successive della melodia questa, conservando spietatamente lo stesso ritmo, viene costruita con intervalli diversi, che sovente non hanno nessuna relazione interiore né con gli intervalli originali e nemmeno col ritmo, anche la melodia originaria soccombe a questa violenza. Ciò che più preoccupa è in questo caso quella sorta di approssimazione melodica che preserva sì il contorno della melodia iniziale, facendo corrispondere nell'analogo passo ritmico ad un intervallo grande o piccolo un intervallo simile, ma solo secondo categorie come « grande » e « piccolo », senza affatto curarsi se l'intervallo originale è una nona maggiore o una decima. Per lo Schònberg di mezzo tali problemi non avevano significato nulla, poiché era esclusa qualsiasi ripetizione. Ma la restaurazione della ripetizione si appaia con la noncuranza per quello che vien ripetuto. Anche in questo naturalmente la dodecafonia non è l'origine razionale del malanno, ma è piuttosto l'esecutrice di una tendenza che proviene dal romanticismo. La maniera wagneriana di trattare i temi, che pure sono coniati in modo da contraddire il procedimento della variazione, è una preparazione a codesto procedimento schònberghiano, e porta al determinante antagonismo tecnico della musica postbeethoveniana : quello tra la tonalità data — che dev'essere riconfermata continuamente — e la sostanzialità del singolo particolare. Se Beethoven aveva sviluppato l'essere musicale dal nulla per poterlo determinare totalmente come divenire, l'ultimo Schònberg lo distrugge come divenuto.

Differenziazione e involgarimento Se il nominalismo musicale, come eliminazione di tutte le formule che si ripetono, viene pensato fino in fondo, la differenziazione si capovolge. Nella musica tradizionale il « qui » e l'« adesso » della composizione si confrontava continuamente, in tutti i suoi elementi, con lo schema tonale, e la specifica profilatura delle linee era delimitata da qualcosa di esteriore e convenzionale. Con l'eliminazione di questa esteriorità e convenzionalità, lo specifico fu scatenato: e progresso musicale significò, fino al contraccolpo restaurativo di Strawinsky, differenziazione progressiva. Tuttavia le digressioni dallo schema dato della musica tradizionale avevano un peso sensibile e decisivo: quanto più conciso era lo schema, tanto più sottile era la possibilità di modificazione. Ciò che nella musica tradizionale aveva un peso decisivo, nella musica emancipata spesso non potrebbe nemmeno essere percepito. Così la musica tradizionale permetteva sfumature assai più sottili di quella nuova, in cui ogni fatto musicale sta solo per se stesso : la musica si affina solo al prezzo di diventare ancora più rozza. Ciò può essere notato fin nei fenomeni più evidenti della percezione armonica. Quando nella musica tonale all'accordo di sesta napoletana di *do maggiore,* con il *re bem.* al soprano, segue l'accordo di

settima di dominante con il *si* naturale pure al soprano, il passaggio dal *re bem.* al *si,* che si chiama « terza diminuita » ma che in astratto rappresenta un intervallo di seconda maggiore, viene in realtà percepito — in virtù della potenza dello schema armonico — come terza, cioè in relazione col *do* che sta in mezzo, ma che viene omesso. Una simile percezione diretta di un intervallo « oggettivamente » di seconda come terza, è esclusa fuori della tonalità, in quanto presuppone un preciso sistema di coordinate e si determina differenziandosi da questo. Ma ciò che avviene nell'interno stesso di fenomeni quasi materialmente acustici, avviene anche e specialmente per l'organizzazione superiore, quella propriamente musicale. Nel tema secondario dell *'ouverture* del *Franco cacciatore* di Weber, ricavato dall'aria di Agata, l'intervallo che conduce al punto culminante *sol* nella terza battuta è una terza. Nella *coda,* alla fine del pezzo, questo intervallo viene ampliato, diventando prima una quinta e infine una sesta: e di fronte al suono di partenza del tema, al quale propriamente va riferito, questa sesta è una nona. Uscendo dall'ambito ell'ottava esso acquista un'espressione di giubilo smisurato, cosa possibile solo intendendo — con un presupposto che è fondamentale in seno alla tonalità, — l'intervallo di ottava come virtuale unità di misura: quando l'ottava è superata, il significato musicale viene immediatamente portato all'estremo, perché si scuote l'equilibrio del sistema. Invece nella dodecafonia l'ottava ha perso quella forza organizzativa che le competeva per via della sua identità con il suono fondamentale dell'accordo perfetto. Tra intervalli più grandi o più piccoli dell'ottava esiste solo una differenza quantitativa, non qualitativa. Di conseguenza effetti di variazione melodica, come nell'esempio di Weber — e come si presentano in innumerevoli casi in Beethoven e in Brahms, — non sono più possibili, e la stessa espressione che rendeva necessario quel processo viene minacciata: dopo che tutte le relazioni sedimentate col tempo e divenute abituali sono decadute, e con esse è decaduta ogni differenza costitutiva degli intervalli, dei suoni e delle proporzioni formali, l'espressione non può più essere nemmeno pensata. Ciò che una volta riceveva un senso grazie alla differenza dallo schema, è stato svalutato e livellato in tutte le dimensioni del processo compositivo, e non soltanto nella melodia e nell'armonia. Soprattutto la forma aveva, con lo schema modulativo tradizionale, un suo sistema normativo, grazie al quale poteva svilupparsi con mutazioni minime, in Mozart talvolta con una sola alterazione. Volendo oggi articolare forme di una certa ampiezza, bisogna ricorrere a mezzi assai più intensi, a drastici contrasti delle situazioni, della dinamica, della scrittura, del timbro : e infine l'invenzione dei temi viene di necessità strettamente vincolata a qualità sempre più appariscenti. La stolta obiezione del profano, per il quale la musica moderna è monotona, contiene, di fronte alla saggezza dello specialista, un momento di verità : quando il compositore sdegna per tratti piuttosto lunghi i contrasti brutali, come quelli tra acuto e grave, forte e piano, ne risulta sempre una certa monotonia, poiché la differenziazione in genere ha forza solo dove si distingue da un dato già implicitamente posto. Invece i mezzi differenziati in sé, messi soltanto l'uno accanto all'altro, si assimilano e si neutralizzano a vicenda. Una delle più grandi conquiste di Mozart e di Beethoven fu che essi evitarono i contrasti semplici e attinsero la varietà nei passaggi più delicati, spesso solo per mezzo della modulazione. Questa conquista fu compromessa già durante il romanticismo, nella cui musica i temi, commisurati all'ideale della forma integrale del classicismo viennese, si trovano sempre a troppa distanza l'uno dall'altro e minacciano di scomporre la forma in episodi. Oggi, proprio nella musica più seria e responsabile, è andato perduto il mezzo del minimo contrasto, e Schònberg stesso lo può salvare solo in apparenza, prestando ancora una volta ai temi, come nel caso del primo tempo del quarto *Quartetto*, quell'andamento che nel classicismo viennese si chiamava « tema principale », « ponte modulante » e « secondo tema », senza però che questi caratteri, presenti in Mozart e Beethoven, si possano più commisurare all'insieme della costruzione armonica. Essi acquistano un senso di debolezza e di gratuità, quasi fossero maschere mortuarie di quei profili della musica strumentale plasmati a suo tempo dal classicismo viennese.

Se si rinuncia a tali tentativi di salvezza, imposti dalla costrizione del materiale, non c'è oggi altra via che i contrasti esagerati di una rozza materialità sonora. La *nuance* finisce nell'atto di forza — cosa forse sintomatica per i mutamenti storici che oggi avvengono a danno di tutte le categorie dell'individuazione. Volendo pertanto restaurare la tonalità o sostituirla con altri sistemi di relazioni — come quello ideato da Scriabin — al fine di riguadagnare con un appiglio esteriore la perduta ricchezza della differenziazione, tali manovre resterebbero incatenate a quella stessa soggettività infranta che vorrebbero padroneggiare. Il ritorno alla tonalità sarebbe, com'è in Strawinsky, un gioco con la tonalità, mentre schemi come quello di Scriabin sono talmente limitati a tipi di accordi con carattere di dominante armonica, che producono solo una disperata monotonia. La dodecafonia, come semplice preformazione del materiale, si guarda saggiamente dal manifestarsi come un sistema di rapporti, ma esclude, con questa decisione, il concetto di *nuance*. Anche in questo essa esegue su se stessa la sentenza del soggettivismo lasciato libero.

L'armonia Ancora più ovvie sono certe obiezioni contro l'arbitrio nella musica dodecafonica : ad esempio che essa, con tutta la sua razionalità, abbandona al caso l'armonia, sia come accordo singolo che come successione di suoni, e che cioè regola astrattamente la successione senza conoscere però nessuna necessità cogente, comprensibile e diretta del procedimento armonico. Ma quest'obiezione è troppo rozza. In nes-sun'altra parte l'ordinamento della dodecafonia risulta con maggior coerenza dalle tendenze storiche del materiale quanto nell'armonia: e se qualcuno volesse elaborare schemi dell'armonia dodecafonica, l'inizio del preludio del *Tristano* potrebbe esservi rappresentato in modo probabilmente più semplice di quanto non avvenga sulla base delle funzioni armoniche della tonalità di *la minore*. La legge della dimensione verticale della musica dodecafonica si può chiamare « legge dell'armonia complementare». Precorrimenti dell'armonia complementare si trovano meno nello Schònberg di mezzo che in Debussy o Strawinsky, e precisamente tutte le volte che non ci sono procedimenti armonici sul tipo del basso numerato, ma piani sonori statici in sé, che comportano solo una scelta tra i dodici semitoni, e che poi repentinamente si mutano in altri che producono i suoni restanti. Nell'armonia « complementare » ogni accordo è costruito complessamente: esso contiene i suoni singoli come momenti autonomi e differenziati dell'insieme, senza far scomparire, come succede nell'armonia perfetta, le loro differenze. L'orecchio attento non può nello spazio dei dodici suoni del croma sottrarsi alla sensazione che ogni singolo suono complesso richiede in linea di principio, come completamento sia contemporaneo che successivo, quei suoni della scala cromatica che in esso non compaiono. Tensione e distensione nella dodecafonia vanno ogni volta intese in considerazione del virtuale accordo di dodici suoni. Il singolo accordo complesso diviene capace di comprendere in sé forze musicali che prima avevano avuto bisogno di intere linee melodiche o di una compagine armonica. Al tempo stesso l'armonia complementare è in grado di far risplendere questi accordi con un rovesciamento repentino, in modo che tutta la loro forza latente divenga manifesta. Con il passaggio da un piano armonico, definito dall'accordo, al successivo, complementare, si stabiliscono effetti di profondità armonica e una sorta di prospettiva a cui già tendeva a volte la stessa musica tradizionale, come ad esempio in Bruckner, ma senza riuscire a realizzarla[38]. Se si considera l'accordo della morte di Lulù, che contiene tutti i dodici suoni, come l'integrale dell'armonia complementare, il genio allegorico di Berg si afferma in una prospettiva storica veramente vertiginosa: come Lulù nel mondo dell'apparenza assoluta non altro brama che il suo assassino e infine lo trova con quell'accordo, cosi tutta l'armonia della felicità negata — la dodecafonia non è separabile dalla dissonanza — agogna, come cifra del proprio adempimento, all'accordo che le sarà fatale : necessariamente fatale, perché tutta la dinamica si arresta in esso senza risolversi. La legge dell'armonia complementare implica già la fine dell'esperienza del tempo (*Zeiterfahrung*) in musica, che già si preannunciava nella dissociazione del tempo in estremi espressionistici. Essa proclama più energicamente degli altri sintomi quella condizione di

astoricità del fenomeno musicale, di cui oggi non si può ancora dire se è dettata dall'orrenda fissazione della società nelle attuali forme di egemonia, o se è un preavviso della fine della società antagonistica, che esiste solo in quanto riproduce i propri antagonismi. Tuttavia questa legge dell'armonia complementare vale realmente solo come legge armonica, e viene paralizzata dall'indifferenza degli elementi orizzontale e verticale. I suoni integratori sono *desiderata* della « condotta delle parti », esistenti dentro gli accordi costruiti complessamente e distinti nelle singole voci che li compongono : tutti i problemi armonici, già nella musica tonale, scaturiscono da esigenze di condotta delle parti. Per l'influenza del libro di Kurth sul contrappunto lineare [39], si era diffusa l'opinione che nella musica nuova l'armonia fosse indifferente e che l'elemento verticale, di fronte alla polifonia, non contasse più nulla. Questa supposizione era dilettantesca: l'unificazione delle diverse dimensioni musicali non può significare che una di esse si limiti a scomparire. Ma nella dodecafonia si comincia a vedere che appunto questa unificazione minaccia di svalutare ogni singola dimensione del materiale, e di conseguenza anche la dimensione armonica. Passaggi pensati secondo il principio dell'armonia complementare sono l'eccezione : necessariamente, poiché il principio compositivo di attuare la serie anche in accordi di suoni simultanei impone che ogni singolo suono si giustifichi come elemento della serie sia orizzontalmente che verticalmente. Ciò rende il puro rapporto complementare tra i suoni verticali un caso raro. La identità effettiva delle dimensioni non viene tanto garantita quanto postulata dallo schema dodecafonico; essa si ripropone in ogni momento della composizione, e la « quadratura aritmetica » non dice affatto se essa è raggiunta, e se il « risultato » si giustifica anche armonicamente secondo la tendenza intrinseca degli accordi. La massima parte delle composizioni dodecafoniche scambia quella coincidenza con la mera esattezza numerica. Per lo più le armonie derivano in esse solo da ciò che si svolge nelle parti, e non dànno un significato specificamente armonico. Basta paragonare qualche accordo a piacere, o addirittura successioni armoniche di composizioni dodecafoniche (un esempio flagrante di intoppo armonico si trova nel tempo lento del quarto *Quartetto* di Schònberg alle battute 636-37) con un passaggio di libera atonalità, inteso secondo il suo genuino senso armonico — come nell *'Erwartung,* battute 196 sgg., — per accorgersi che il concatenarsi dell'armonia dodecafonica è casuale e semplicemente meccanico. La « vita istintuale degli accordi » viene repressa. Non solo i suoni sono contati in anticipo, ma il predominio delle linee orizzontali fa intristire le armonie. Non ci si può liberare dal sospetto che tutto il principio dell'« indifferenza » di melodia e armonia diventi un'illusione non appena vien messo seriamente a cimento. L'origine della serie, che coincide con il profilo dei temi, e il suo senso melodico, si oppongono all'interpretazione armonica che può riuscire solo perdendo la specificità della relazione armonica. Mentre l'armonia complementare nella sua forma pura collega tra loro gli accordi successivi più strettamente di quanto fosse mai accaduto, essi, grazie alla totalità della tecnica dodecafonica, vengono alienati l'uno dall'altro. Il fatto che Schònberg, in una delle sue più grandiose composizioni dodecafoniche — il primo tempo del terzo *Quartetto* — abbia usato il principio dell'*ostinato,* da lui fino allora accuratamente escluso, ha la sua ragione appunto in questo : l'ostinato deve stabilire un nesso che tra accordo e accordo non esiste più, e praticamente nemmeno nell'accordo singolo. L'epurazione della « sensibile », che continuava ad operare nella libera atonalità come residuo tonale, conduce ad una mancanza di rapporti, ad una rigidità dei momenti successivi che non solo penetra, come freddezza correttiva, nella serra espressiva wagneriana, ma che in più contiene la minaccia di essere assurda in senso specificamente musicale e di liquidare ogni connessione discorsiva. Quell'assurdità non va scambiata con la scarsa comprensibilità di ciò che non è stato bene organizzato, ma va ascritta piuttosto al nuovo tipo di organizzazione. La dodecafonia sostituisce la « mediazione », il « passaggio », l'azione stimolatrice della sensibile, con la costruzione cosciente, che però viene pagata con l'atomizzazione dei suoni. Il libero gioco di forze della musica tradizionale, che

produce l'insieme da un accordo all'altro senza che l'insieme fosse già premeditato di accordo in accordo, è sostituito con l'« inserzione » degli accordi estranei tra loro. Non c'è più un'anarchica attrazione reciproca tra i suoni, ma resta solo la loro monadica mancanza di relazioni e l'autorità pianificatrice che li domina tutti : unico risultato possibile, il caso. Se per l'addietro la totalità si era realizzata alle spalle degli eventi singoli, ora essa è consapevole. Ma gli eventi singoli e le connessioni concrete le vengono sacrificate, e anche gli accordi come tali sono stigmatizzati dal fortuito. Mentre la dissonanza più aspra, la seconda minore, che nella libera atonalità veniva impiegata con grande circospezione, viene ora maneggiata come se non significasse assolutamente nulla — e nei cori a volte nuoce manifestamente alla scrittura [40] — dall'altra parte vengono alla ribalta sempre più spesso sonorità vuote, come quelle di quarta e di quinta, a cui sta scritto in fronte il disagio di essere state concepite in maniera puramente accidentale: e sono accordi privi di tensione, ottusi, per nulla differenti da quelli prediletti dal neoclassicismo, specie da Hindemith. Ma gli attriti e la vuotezza degli accordi non sono indirizzati ad un fine compositivo : entrambi sono sacrifici della musica alla serie. Affiorano per ogni dove, senza che il compositore lo voglia, filoni tonali del tipo che una critica attenta poteva, nella libera atonalità, togliere facilmente di mezzo. Essi vengono interpretati da chi ascolta non in chiave dodecafonica, ma appunto come accordi tonali : ché il processo compositivo come tale non è in grado di far dimenticare le implicazioni storiche del materiale. La libera atonalità, colpendo d'un tabu l'armonia perfetta, aveva universalmente steso sulla musica la dissonanza: esisteva solo più la dissonanza. L'aspetto restaurativo della dodecafonia si dimostra con violenza forse più che altrove nell'allentamento della proibizione della consonanza. Si potrebbe certo dire che l'universalità della dissonanza ne ha superato il concetto stesso, che solo nella tensione con la consonanza la dissonanza è possibile, e che questa si muta in un semplice complesso di suoni appena non si trovi più contrapposta alla consonanza. Tutto ciò però semplifica i nessi reali. Nell'accordo infatti la dissonanza è superata unicamente nel doppio senso hegeliano. I nuovi accordi non sono gli innocui successori delle vecchie consonanze, ma se ne differenziano in quanto la loro unità è totalmente articolata in sé : i singoli suoni dell'accordo si uniscono per conformarlo, ma nel suo interno essi vengono contemporaneamente distinti l'uno dall'altro come suoni singoli. Così continuano a « dissonare » : e non rispetto alle consonanze eliminate, ma in se stessi. In tal modo però tengon salda l'immagine storica della dissonanza. Le dissonanze, nate come espressione di tensione, di contraddizione e di dolore, si sono sedimentate diventando « materiale ». Non sono cioè più *mezzi* dell'espressione soggettiva, ma in questo non rinnegano affatto la loro origine, e divengono caratteri della protesta oggettiva. L'enigmatica fortuna di queste sonorità è che esse, in virtù della loro trasformazione in materiale, dominano quel dolore che una volta manifestavano. La loro negatività tien fede all'utopia e racchiude in sé la consonanza che vien sottaciuta. Di qui l'appassionata suscettibilità della musica moderna contro tutto ciò che ha parvenza di consonanza. La celia di Schönberg secondo cui il *Mondfleck* nel *Pierrot* è scritto secondo le regole del contrappunto severo ammettendo le consonanze solo di passaggio e sui tempi deboli[41], testimonia quasi direttamente di questa esperienza fondamentale che viene scansata dalla dodecafonia. Le dissonanze diventano ciò che Hindemith ha chiamato nella sua *Unterweisung im Tonsatz* con l'esecrabile espressione di « materia di lavoro » : puri e semplici *quanta,* senza qualità, indifferenziati e di conseguenza in grado di inserirsi dovunque lo schema richieda. Il materiale ricade cosi nella mera natura, in relazioni di suoni meramente fisiche, ed è specialmente questa ricaduta che assoggetta la musica dodecafonica alla costrizione naturale. Non soltanto si volatilizza lo stimolo, ma anche l'opposizione ad esso. Quanto meno gli accordi tendono l'uno all'altro, tanto meno tendono al tutto che rappresenta l'universo. Nel loro succedersi scompare quella profondità dello spazio musicale che pure sembrava potesse essere svelata solo dall'armonia complementare, e sono divenuti talmente indifferenti che la vicinanza della

consonanza non li disturba più. Gli accordi perfetti alla fine del *Pierrot* avevano traumaticamente prospettato alle dissonanze il loro fine irraggiungibile, e il loro titubante controsenso assomigliava a quel verde orizzonte che debolmente albeggia ad oriente [42]. Nel tema del tempo lento del terzo *Quartetto* di Schòn-berg, consonanze e dissonanze stanno l'una accanto all'altra con indifferenza: ad ascoltarle non sembrano nemmeno più impure.

La sonorità strumentale Che la decadenza dell'armonia non si debba ascrivere a mancanza di coscienza armonica ma piuttosto alla forza di gravitazione della dodecafonia, può essere dedotto da quella dimensione che fu da sempre strettamente legata all'armonia e che mostra, ora come al tempo di Wagner, gli stessi sintomi dell'armonia: la sonorità strumentale. La costruzione totale della musica permette una strumentazione « costruttiva » in misura insospettata. Le elaborazioni di Bach dovute a Schönberg e a Webern, in cui i più minuziosi rapporti tematici della composizione vengono trasposti in analoghi rapporti di timbro e realizzati con questo mezzo, non sarebbero state possibili senza la dodecafonia. Il postulato della chiarezza strumentale, posto da Mahler, viene soddisfatto adeguatamente solo grazie alle esperienze dodecafoniche, cioè senza raddoppi e senza i fluttuanti pedali dei corni. Come l'accordo dissonante accoglie in sé ogni suono che contiene e lo trattiene come suono differenziato, anche la sonorità strumentale è ora in grado di realizzare sia l'equiparazione di tutte le parti tra loro che la plasticità di ogni singola parte. La dodecafonia assorbe tutta la ricchezza della struttura compositiva e la traduce nella struttura timbrica, che però non si impone mai dispoticamente alla composizione, come avveniva nel tardo romanticismo, ma se ne fa in tutto servitrice. Ciò però finisce col delimitarla talmente che essa, di per sé, contribuisce sempre meno alla composizione, e la dimensione timbrica, intesa come dimensione produttiva del processo compositivo — e divenuta tale nella fase espressionista — viene a mancare. La *Klangfarbenmelodie* era al suo giusto posto nelle concezioni teoriche dello Schönberg di mezzo, intendendo con questo vocabolo che il cambiamento dei timbri di per sé diventava il risultato compositivo e determinava l'andamento della composizione. La sonorità strumentale appariva come lo strato intatto da cui attingeva nutrimento la fantasia del compositore : e il terzo pezzo per orchestra dell'op. 16, come pure la musica che accompagna la « tempesta di luci » nella *Glückliche Hand,* sono esempi di questa tendenza. La musica dodecafonica invece non ha prodotto nulla di simile, ed è lecito dubitare che lo possa: giacché quel pezzo per orchestra, con l'accordo « cangiante »[43], presuppone una sostanzialità del fatto armonico che la dodecafonia nega. Per essa il pensiero di una fantasia timbrica che contribuisca come tale alla composizione, è un oltraggio; e l'avversione ai raddoppi timbrici, che bandisce tutto ciò che non rappresenta con purezza estrema la composizione, attesta non soltanto l'odio per la falsa ricchezza del colorismo strumentale del tardo romanticismo, ma anche la volontà asce- , tica di toglier di mezzo tutto ciò che infrange lo spazio definito della composizione dodecafonica. Questa non si permette assolutamente di « inventare » qualcosa come i timbri strumentali. La sonorità, per quanto differenziata, si avvicina a quello che essa era prima che la soggettività ne prendesse possesso : pura e semplice registrazione. Ancora una volta le prime composizioni dodecafoniche sono in questo senso esemplari : il *Quintetto* per strumenti a fiato di Schònberg fa pensare a una partitura d'organo, e il fatto che sia stato composto proprio per strumenti a fiato può forse connettersi con l'intenzione di riferirlo ai registri dell'organo. Esso non è più strumentato in maniera differenziata come la precedente musica da camera schònberghiana.

Anche nel terzo *Quartetto* tutti i timbri che il compositore aveva saputo ricavare dagli archi nei due primi quartetti sono sacrificati : la sonorità quartettistica diviene in tutto e per tutto funzione della scrittura compositiva — portata naturalmente agli estremi — e in particolare diviene una funzione dello sfruttamento delle posizioni late. Più tardi, a partire dalle *Variazioni* per orchestra op. 31, Schònberg ha incominciato a rivedere la sua posizione, accordando al colorismo strumentale un più ampio diritto : e in particolare non viene più mantenuta la priorità

dei clarinetti, che aveva caratterizzato nel modo più decisivo la tendenza « registrativa ». Ma la tavolozza timbrica delle opere più mature ha carattere di concessione, e più che dalla struttura dodecafonica stessa procede dalla « scrittura », vale a dire dall'interesse della chiarificazione. Questo stesso interesse è tuttavia equivoco, in quanto esclude tutti gli strati musicali in cui, secondo l'esigenza specifica della composizione, si aspira non alla chiarezza di questa, ma piuttosto al contrario, e fa così proprio il postulato dell'« equità verso il materiale » : un postulato che vela il feticismo del materiale, a cui la dodecafonia, anche nel rapporto con la serie, tanto si avvicina. Mentre i timbri dell'orchestra dell'ultimo Schònberg illuminano la struttura della composizione esattamente come una fotografia assai nitida fa risaltare gli oggetti ritratti, resta pur sempre vietato ad essi di essere elementi diretti dell'atto propriamente « compositivo ». Ne risulta una sonorità fulgidamente compatta, con luci e ombre cangianti, simile ad una macchina estremamente complicata che nel movimento vertiginoso di tutte le parti resta inchiodata nello stesso punto. La sonorità si fa distinta, tersa e lucida come la logica positivista, svelando il moderantismo che la severa tecnica dodecafonica nasconde. La varietà di colori e il solido equilibrio di questa sonorità rinnegano ansiosamente l'eruzione caotica da cui essa era emersa, e si fanno immagine di un ordine a cui si oppongono tutti gli impulsi genuini della nuova musica e che però essa stessa è costretta ad allestire : il protocollo onirico si seda nella scrittura protocollare.

Il contrappunto dodecafonico Beneficia della dodecafonia indiscutibilmente il contrappunto, che ha raggiunto nella composizione la priorità. Il pensiero contrappuntistico è superiore a quello armonico-omofonico, in quanto ha sempre strappato la sovrapposizione verticale alla cieca costrizione delle convenzioni armoniche. Certo le ha sempre rispettate, ma ha assegnato a tutti gli eventi musicali simultanei un senso preciso in vista dell'unicità della composizione, determinando tutte le parti secondarie in relazione alla voce melodica principale. In virtù dell'universalità del rapporto seriale la dodecafonia è contrappuntistica per natura: tutte le note simultanee sono indipendenti per il fatto stesso che tutte sono parti integranti della serie, e la priorità della dodecafonia rispetto all'arbitrio del « libero comporre » tradizionale è di tipo contrappuntistico. Da quando si è affermata la musica omofonica, nell'èra del basso numerato, le più profonde esperienze dei compositori hanno denunciato l'insufficienza dell'omofonia alla costituzione rigorosa di forme concrete. Il rifarsi di Bach alla polifonia precedente (e proprio le sue fughe più progredite dal punto di vista costruttivo, come quella in *do diesis minore* del primo volume del *Clavicembalo ben temperato*, quella a sei voci dell' *Offerta musicale* e quelle posteriori dell'*Arte della Fuga* si avvicinano al *ricercare*) e i momenti polifonici dell'ultimo Beethoven sono le testimonianze più significative di tale esperienza. Eppure la dodecafonia, per la prima volta dalla fine del Medio Evo e con una padronanza dei mezzi incomparabilmente maggiore, ha cristallizzato uno stile polifonico genuino. Inoltre non ha solo eliminato la simbiosi puramente esteriore tra schemi polifonici e pensiero armonico, ma anche l'impurità insita nell'influenzarsi reciproco di forze armoniche e polifoniche, che invece la libera atonalità tollerava le une accanto alle altre. Nelle loro conquiste polifoniche, Bach e Beethoven tendevano con disperata energia a equilibrare il corale costruito sul basso numerato con la polifonia genuina, intesi rispettivamente l'uno come dinamica soggettiva, l'altra come oggettività vincolante. Schònberg, non imponendo più al materiale l'organizzazione polifonica dall'esterno ma derivandola dal materiale medesimo, ha dunque dimostrato di essere il rappresentante della tendenza più recondita della musica: e già solo questo fatto lo colloca tra i più grandi compositori. Non solo egli ha elaborato una purezza di stile paragonabile a quei modelli stilistici che una volta erano preordinati inconsciamente all'atto compositivo (che della legittimità dell'ideale stilistico si potrebbe senz'altro dubitare), ma ha ristabilito qualcosa come una scrittura musicale «pulita». La dodecafonia ha insegnato a pensare contemporaneamente più parti indi-pendenti e ad organizzarle come unità senza le grucce

dell'accordo; in questo modo ha condannato a sicura fine tanto il contrappuntare disorganizzato e gratuito di molti compositori del primo dopoguerra, quanto il contrappunto ornamentale neotedesco. La nuova plurifonia è « reale ». In Bach è la tonalità che risponde alla domanda come sia possibile una polifonia anche armonica (e per questo Bach è di fatto un « armonista », come Goethe lo giudicava). In Schònberg la tonalità si è liberata dalla necessità di quella risposta. Ai residui della tonalità egli chiede di risolvere il problema della tendenza polifonica dell'accordo, e pertanto egli è contrappuntista. Non del tutto risolta resta, in dodecafonia, l'armonia; e ciò contrariamente a Bach, in cui lo schema armonico pone all'indipendenza delle pard un limite che verrà trasceso solo dalla speculazione dell *'Arte della Fuga.* Ma l'aporia armonica nella dodecafonia si comunica anche al contrappunto. I compositori si son sempre fatti un merito di saper soggiogare le difficoltà contrappuntistiche, come avviene negli screditati « artifici » dei fiamminghi e più tardi nell'intermittente ritorno alla loro tecnica. E con ragione: i lavori di bravura contrappuntistica annunciano sempre la vittoria della vera composizione sull'inerzia dell'armonia. Gli impieghi più astratti di canoni retrogradi e a specchio sono schemi con cui la musica si sforza di aggirare quanto vi è di formula nell'armonia, facendo coincidere gli accordi, di per sé « universali » con la determinatezza assoluta del decorso delle parti. Ma questo merito diminuisce quando viene a cadere la pietra armonica dello scandalo, e quando il contrappunto non è più tenuto a legittimarsi mediante la formazione di accordi « giusti ». Unica unità di misura resta la serie: essa provvede alla più stretta interrelazione delle parti, che è quella del contrasto. La aspirazione di comporre « nota contro nota » viene realizzata letteralmente dalla dodecafonia, mentre l'eteronomia del principio armonico rispetto alla dimensione orizzontale le si era sottratta. Ora la costrizione delle armonie date è spezzata, l'unità delle parti si può sviluppare strettamente partendo dalla loro diversità, senza i collegamenti delle « affinità armoniche » : per questo il contrappunto dodecafonico si oppone in realtà ad ogni arte imitativa o canonica. L'impiego di tali mezzi nello Schònberg della fase dodecafonica sorte l'effetto di una sovradeterminazione, di una tautologia, ché tali mezzi organizzano nuovamente una connessione già organizzata dalla dodecafonia. Già in essa infatti si è sviluppato al massimo grado quel principio che in modo rudimentale stava alla base dell'arte imitativa e canonica: di qui l'eterogeneo e l'estraneo dei procedimenti che i compositori dodecafonici hanno assunto dalla prassi contrappuntistica tradizionale. Webern sapeva bene per quale ragione cercava nelle sue ultime opere di derivare il principio canonico dalla stessa struttura seriale, mentre Schònberg evidentemente diventò di nuovo sensibile a tutti questi artifici. I vecchi legami della polifonia avevano una funzione solo nello spazio armonico della tonalità. Essi tentano di incatenare tra loro le parti e, poiché una linea rispecchia l'altra, di uniformare la forza che l'istinto armonico della scala — estraneo al procedimento polifonico — conserva sulle parti stesse. L'arte dell'imitazione e del canone presuppone proprio questa coscienza dei gradi armonici, o per lo meno un « modo » tonale, con cui però non va scambiata la serie dodecafonica, che lavora dietro le quinte. Infatti solo in un ordinamento dichiaratamente tonale o modale, nella cui gerarchia ogni grado armonico prende una volta per sempre il suo posto, è permessa la ripetizione. Essa è possibile solo in un articolato sistema di relazioni, che determina gli eventi musicali nell'ambito di una vasta universalità, al di là del caso singolo e irripetibile. I rapporti di tale sistema, che sono i gradi armonici e le cadenze, implicano in anticipo un evolversi o insomma una certa dinamica: perciò «ripetizione» non significa in essi «immobilità». Essi tolgono per cosi dire all'opera la responsabilità del continuo evolversi. Altrettanto non è capace di fare la dodecafonia, in quanto essa non è per nulla un surrogato della tonalità: la serie, valida ogni volta per un solo lavoro, non possiede quella vasta universalità che mediante lo schema possa assegnare una funzione all'evento musicale che si ripete. Questo a sua volta, finché resta un elemento individuale che si ripete, non ha come tale nessuna funzione; e d'altra parte la successione degli intervalli seriali non concerne la ripetizione

in modo tale da mutare sensatamente, nell'atto della ripetizione, ciò che viene ripetuto. Anche se il contrappunto dodecafonico, specie nei primi pezzi dodecafonici di Schònberg e in tutta l'opera di Webern, si giova in misura vastissima dell'imitazione e del canone, ciò contraddice semmai, per la stessa ragione, l'ideale specifico del procedimento dodecafonico. Peraltro il rifarsi a mezzi di una polifonia arcaica non è un semplice capriccio della mania combinatrice : i modi di procedere tonali in essi inerenti furono riesumati appunto perché la dodecafonia come tale non dà ciò che da lei si pretende; e meno che mai d'altra parte questo si può ottenere rifacendosi direttamente alla tradizione tonale. Il crollo dell'elemento specificamente armonico in quanto costitutore di forma, diviene palesemente sensibile in maniera così preoccupante che il puro contrappunto dodecafonico non basta più a garantire un'organizzazione : anzi, non basta nemmeno in senso propriamente contrappuntistico. Il principio del contrasto si rovescia. Mai una parte si aggiunge all'altra in modo realmente libero, ma sempre solo come sua « derivazione », e proprio la completa libertà lasciata in una voce agli eventi che si svolgono nell'altra, cioè la loro negazione reciproca, le porta ad un rapporto speculare in cui è latente la tendenza a superare, in ultima analisi, l'indipendenza reciproca delle parti, cioè tutto il contrappunto : e questo precisamente nell'accordo di dodici suoni. A questo forse vuole opporsi il principio dell'imitazione, che con la sua severità vuole salvare la libertà minacciata proprio dalla sua coerenza, dal contrasto puro. Le parti inserite perfettamente l'una nell'altra sono identiche in quanto prodotti della serie, ma totalmente estranee e addirittura ostili tra loro proprio per il fatto stesso di essere così ben congegnate. Non hanno nulla a che fare l'una con l'altra, ma solo con un terzo fattore, arcano : e inutilmente si scongiura il principio dell'imitazione per conciliare l'estraneità tra le parti troppo obbedienti.

Funzione del contrappunto E qui affiora un elemento di problematicità intrinseco ai più recenti trionfi polifonici. L'unità delle parti dodecafoniche, data dalla serie, contraddice verosimilmente l'impulso più profondo del contrappunto moderno. Ciò che a scuola si chiama « buon contrappunto » — parti piatte, che hanno sempre un senso prese singolarmente ma che non devono soffocare la melodia principale, decorso armonica-mente ineccepibile, abile cementatura di linee eterogenee mediante una parte saggiamente aggiunta — tutto ciò dà, dell'idea, solo il più debole riflesso, in quanto ne abusa per farne ricette. Il compito specifico del contrappunto non era l'addizione ben riuscita e integratrice delle parti polifoniche, ma stava nell'organizzare la musica in maniera che ciascuna delle parti in essa contenute fosse veramente essenziale, e che ogni parte, ogni nota, adempisse esattamente la sua funzione nella tessitura. L'intreccio deve essere concepito in modo tale che il rapporto delle parti generi il decorso dell'intero pezzo e, in definitiva, la forma. È questo, e non tanto il fatto che abbia scritto un così buon contrappunto in senso tradizionale, a costituire la vera superiorità di Bach su tutta la musica polifonica successiva; non tanto la linearità come tale, ma l'integrazione di questa nel tutto, in armonia e forma — e in ciò l' *Arte della Fuga* non ha eguali. Schònberg, emancipando il contrappunto, riprende questa mansione. C'è soltanto da chiedersi se la dodecafonia, assolutizzando l'idea dell'integrazione contrappuntistica, non elimini il principio del contrappunto, proprio per il fatto di renderlo totale. Non c'è nulla nella dodecafonia che differisca dall'intesto delle parti, né *cantus firmus* né peso specifico dell'armonia. Si potrebbe però pensare che il contrappunto stesso esprima la differenza di dimensioni tipica della musica occidentale : tenti cioè di superare questa differenza dandole un profilo. In un'organizzazione totale e perfetta il contrappunto in senso stretto, come aggiunta di una parte autonoma a un'altra, dovrebbe scomparire, poiché ha un diritto all'esistenza solo nel superamento di qualcosa che gli è esterno, che gli si oppone, e a cui esso viene « sovrapposto ». Dove non c'è più una tale priorità d'un elemento essente in sé musicalmente — e con cui esso possa cimentarsi — il contrappunto diviene uno sforzo vano e scompare in un *continuum* indifferenziato. Divide la sorte, diciamo, di un ritmo totalmente contrastante che, nel corso di parti

diverse e complementari, accentui tutti i tempi della battuta, tramutandosi cosi proprio in monotonia ritmica. I primissimi lavori di Webern sono coerenti anche in quanto in essi si delinea la liquidazione del contrappunto: gli elementi di contrasto si associano e formano una monodia.

La forma L'improprietà della ripetizione nella struttura della dodecafonia, percepibile nell'intimità del particolare imitativo, definisce la difficoltà centrale della forma dodecafonica : intendendo « forma » nel senso specifico della teoria della forma musicale, e non in senso estetico generale. Il desiderio di ricostruire la grande forma quasi al di là della critica espressionistica della totalità estetica [44] è problematico quanto lo sarebbe l'« integrazione » di una società in cui il fondamento economico dell'alienazione continuasse a restare immutato, mentre con la repressione si toglierebbe agli antagonismi il diritto di comparire. Qualcosa di questo è insito nella dodecafonia integrale: solo che in essa — come forse avviene in tutti i fenomeni della cultura che assumono una gravità tutta nuova nell'epoca della pianificazione totale dell'infrastruttura, smentendo quella pianificazione stessa — solo che in essa gli antagonismi non si lasciano scacciare recisamente, come invece avviene in una società che non solo è rispecchiata dall'arte nuova ma nello stesso tempo è da questa « conosciuta » e quindi criticata. La ricostruzione della grande forma attraverso la dodecafonia non è soltanto problematica come ideale : problematica è la sua stessa possibilità di riuscita. È stato sovente osservato, e proprio da gente rimasta musicalmente arretrata, che le forme della composizione dodecafonica si avvalgono ecletticamente delle grandi forme « precritiche » della musica strumentale. In lettera o in spirito, la *Sonata*, il *Rondò* e la *Variazione* ricompaiono : in certi casi, come nel finale del terzo *Quartetto* per archi di Schònberg, con un'innocenza che non solo dimentica con convulsa ingenuità il valore semantico di cui tale forma si è venuta arricchendo, ma per giunta, con la semplicità del grande impianto formale, spicca crudamente di fronte alla complicatezza della fattura ritmica e contrappuntistica dei momenti singoli. L'inconsistenza si tocca con mano, e le ultime opere di Schònberg costituiscono innanzi tutto il tentativo di padroneggiarla [45]. Non si è però visto con altrettanta chiarezza come quell'inconsistenza derivi necessariamente dalla natura stessa della musica dodecafonica. Nel fatto che essa non giunge a grandi forme autonome, è la vendetta immanente della fase critica che è stata dimenticata, e non è un caso. La costruzione di forme realmente libere, che circoscrivano la natura irripetibile del pezzo, è proibita dall'illibertà posta dalla tecnica seriale, dall'apparizione continua di uno stesso identico elemento. La coazione a rendere tematici i ritmi e a dar loro ogni volta nuove configurazioni seriali dovrebbe comportare la necessità imperiosa della simmetria. Ogni volta che quelle formule ritmiche ricompaiono, preannunciano corrispondenti momenti formali: e sono queste corrispondenze che evocano gli spettri delle forme precritiche. Le evocano peraltro solo come spettri, poiché le simmetrie dodecafoniche restano prive di una loro natura, senza profondità. Avviene così che esse risultano necessarie, ma non servono più a nulla. Le simmetrie tradizionali si riferiscono sempre a rapporti di simmetria armonici, che le devono esprimere e produrre : il significato della ripresa nella sonata tradizionale è ad esempio inseparabile dallo schema modulativo dell'esposizione e dalle divagazioni armoniche dello sviluppo e serve a sanzionare la tonalità d'impianto, che nell'esposizione era semplicemente «proposta»; ed è questo il risultato del processo inaugurato appunto dall'esposizione. Ci si può tutt'al più immaginare che lo schema di sonata nella libera atonalità, dopo l'esclusione della ragione modulativa della corrispondenza tra le parti, conservi qualcosa di questo significato quando la vita istintuale dei suoni sviluppa tendenze e controtendenze tanto poderose che l'idea di « scopo » si afferma, e che l'entrata simmetrica della ripresa soddisfa alla sua idea. Ma di questo non si può parlare in dodecafonia. D'altra parte essa non è neppure in grado, con le sue irrequiete permutazioni, di giustificare una simmetria statica nel senso di un'architettura di stampo preclassico. Evidentemente la dodecafonia solleva l'esigenza di una simmetria con la stessa urgenza e inesorabilità con cui la ricusa. In primo luogo il problema

della simmetria potrebbe essere avviato a soluzione in pezzi come il primo tempo del terzo *Quartetto.* Essi si spogliano e della parvenza della dinamica formale e della relazione con le forme che nella loro simmetria richiamano relazioni armoniche, mentre d'altro canto operano con simmetrie assolutamente rigide, pure e, in un certo senso, geometriche, le quali non presuppongono nessun vincolante sistema di rapporti formali e giovano non ad una rappresentazione finalistica ma all'equilibrio irripetibile. Sono pezzi di tal genere a venir incontro in massimo grado alla possibilità oggettiva della dodecafonia. Questo pezzo del terzo *Quartetto,* con la sua ostinata figurazione di crome, tiene del tutto lontano l'idea d'uno « sviluppo », e genera insieme, nella contrapposizione di piani simmetrici ma pur sempre contrastanti, un cubismo musicale che dai complessi allineati di Strawinsky viene invece semplicemente accentuato meccanicamente. Ma Schònberg non si è fermato a questo. Se la sua intera opera, da un rovesciamento e da un estremo all'altro, può intendersi come un processo dialettico tra momento espressivo e costruzione [46], questo processo non si è affatto esaurito nella *Neue Sachlichkeit.* Come le esperienze reali della sua età avevano dovuto far vacillare in lui l'ideale dell'opera d'arte oggettiva — anche nel suo aspetto positivisticamente sfatato — non poteva sfuggire al suo genio musicale l'orribile vuotezza della composizione integrale. Le ultime opere pongono il problema come la costruzione possa diventare espressione senza cedere con dolore ai lamenti della soggettività. Il tempo lento del quarto *Quartetto* op. 37 — la cui disposizione, con il succedersi di recitativo sciolto ed epodo in forma di *Lied,* assomiglia a quella *Entrùckung* (del *Quartetto* in *fa diesis minore* op. 10) che è il primo pezzo di Schònberg esente da segni di tonalità e che inizia la fase espressionista — questo tempo del quarto *Quartetto* e la marcia finale del *Concerto* per violino e orchestra op. 36 sono di una espressione fin troppo evidente. Nessuno può sottrarsi alla sua potenza, che lascia dietro di sé il soggetto individuale e privato : ma anche questa potenza non è in grado — e come potrebbe esserlo? — di colmare la frattura. Sono opere che attestano un grandioso fallimento. E non è il compositore a fallire nell'opera: è la storia, che non la ammette. Le ultime composizioni di Schònberg sono dinamiche, mentre la dodecafonia contraddice la dinamica, e come impedisce la coesione tra un accordo e l'altro, non la sopporta neppure nell'insieme; come svaluta i concetti di melos e di tema, esclude anche le categorie di forma realmente dinamiche, quali possono essere l'elaborazione, lo sviluppo o il ponte modulante. Il giovane Schònberg si accorse che dal tema principale della prima *Kammersymphonie* op. 9 non si potevano dedurre « conseguenze » in senso tradizionale : ebbene, la proibizione contenuta in quell'osservazione resta in vigore anche per la dodecafonia. Ogni suono appartiene alla serie proprio come qualsiasi altro : com'è possibile « collegare » le parti tra loro, senza strappare le categorie dinamiche della forma dalla sostanza compositiva? Ogni entrata della serie è *la* serie fondamentale, né più né meno che la precedente; persino la forma della serie fondamentale è accidentale : e che significa allora « sviluppo » ? Ogni suono è elaborato tematicamente in base al suo rapporto con la serie, nessun suono è « libero » ; le diverse parti posson dar luogo a un maggiore o minor numero di combinazioni, ma nessuna di esse può essere legata al materiale più strettamente della prima entrata. La totalità dell'elaborazione tematica nella preformazione del materiale rende tautologica ogni visibile elaborazione tematica nella composizione stessa: perciò lo sviluppo in fondo diviene illusorio nel senso della stretta costruzione; e Berg sapeva bene per quale ragione lasciò via lo sviluppo nell'*Allegretto* introduttivo della *Suite lirica,* il suo primo lavoro dodecafonico[47]. Solo nelle ultime opere di Schònberg, in cui la stratificazione formale e dinamica si allontana dalle forme tradizionali assai più che nelle prime composizioni dodecafoniche, quei problemi di forma si acuiscono. Certo il *Quintetto* op. 26 per strumenti a fiato era una sonata, ma nel senso che della sonata veniva veramente « ricostruita » l'idea[48], coagulandosi in un certo senso nella tecnica dodecafonica, una sonata in cui le parti formali « dinamiche » stanno simili a vestigia del passato.

Agli inizi della dodecafonia — più scopertamente nelle opere che portano il nome di *Suite* ma anche ad esempio nel *Rondò* del terzo *Quartetto* — Schònberg si era trastullato seriamente con le forme tradizionali. La breve distanza con cui esse si susseguivano, aveva tenuto in abilissimo equilibrio le loro esigenze e quelle del materiale. Nelle ultime opere la serietà espressiva non ammette più soluzioni di tal genere. Perciò non vengono più evocate letteralmente forme tradizionali, ma in compenso la loro esigenza dinamica viene assunta in tutta la sua gravità. Non vien più costruita l'idea della sonata ma essa stessa, rinunciando ai suoi involucri schematici, deve essere effettivamente « ricostruita ». A questo conducono non solo i ragionamenti sullo stile, ma le ragioni compositive più rilevanti. Fino ad oggi la teoria musicale ufficiale non si è sforzata di precisare il concetto di continuazione come categoria formale : eppure, senza la contrapposizione di « tema » e « continuazione » proprio le grandi forme della musica tradizionale, e anche quelle schònberghiane, non possono essere comprese. Alla profondità, alla misura, all'efficacia dei caratteri della continuazione inerisce una qualità che decide del valore dei pezzi musicali, e addirittura dei tipi formali nella loro interezza. La musica d'arte si rivela nell'istante del suo svolgersi, nel momento in cui un pezzo diviene in effetti una « composizione », si mette in moto grazie al proprio peso e trascende il termine concreto *(Dies da)* del dato tematico da cui discende. Se il movimento puramente ritmico tolse alla musica del passato il compito e naturalmente anche la felicità di quell'istante, la cui idea invece è la sorgente di forza da cui Beethoven attinse ogni sua battuta, il problema di quell'istante si pose pienamente nel romanticismo, e appunto per questo divenne impossibile risolverlo. La vera superiorità delle « grandi forme » sta in ciò, che solo esse possono creare l'istante in cui la musica diviene « composizione ». Quell'istante è sostanzialmente estraneo al *Lied;* perciò i *Lieder,* stando al metro più rigoroso, sono forme subordinate. Essi restano immanenti alla loro idea, mentre la musica costruita con le grandi forme prende vita proprio liquidandola : ma questa liquidazione viene effettuata retrospettivamente, solo mediante l'impeto della continuazione. Tutta la forza di Schònberg sta in questa capacità, e perciò certi temi secondari — come quello che incomincia nel quarto *Quartetto* alla venticinquesima battuta — o certi passaggi come la melodia del secondo violino (battute 42 sgg.) non appaiono eterogenei attraverso maschere di forma convenzionali, ma vogliono realmente fare da prosecuzione e da ponti di transizione. E poi la dodecafonia stessa, che proibisce la forma dinamica, vi conduce. Essa mostra che l'impossibilità di mantenersi ad ogni istante ugualmente distante dal centro può sussistere come possibilità di arti-colazione formale. Mentre contraddice le categorie di tema, prosecuzione e passaggio, le attira a sé. Il decadere di ogni musica dodecafonica dopo le pregnanti esposizioni seriali la spezza in episodi principali e secondari, come accadeva nella musica tradizionale, e il suo smembramento si assimila al rapporto tra tema e « elaborazione tematica ». Ma così si giunge al conflitto : infatti è manifesto che i « caratteri » specifici dei temi così risorti, drasticamente diversi dall'intaglio della tematica dodecafonica degli inizi — intenzionalmente generico e quasi indifferente — non derivarono autonomamente dalla dodecafonia ma piuttosto le furono imposti, quasi per chiaroveggenza critica, dalla volontà implacabile dei compositori. Proprio la necessaria esteriorità di questo rapporto sta in connessione strettissima con la totalità della tecnica stessa, la cui inesorabile compattezza pone un severo limite.

Tutto ciò che la trascende, che è costituzionalmente nuovo — e a cui tendono appassionatamente le ultime opere di Schònberg — è vietato nella varietà definita della tecnica. La dodecafonia è scaturita dal principio tipicamente dialettico della variazione. Questo principio aveva postulato che l'insistenza dell'identità e la continua analisi di questa nel processo compositivo dànno come risultato il perpetuamente nuovo (e di fatto ogni elaborazione tematica è soltanto un'analisi che suddivide il materiale dato nelle minime particelle). Mediante la variazione il dato musicale o « tema » nell'accezione più stretta trascende se stesso. Ma la

dodecafonia, innalzando il principio della variazione a totalità e ponendolo come assoluto, lo ha eliminato con un ultimo movimento concettuale. Appena esso diviene totale, cade la possibilità della trascendenza musicale; non appena tutto si traspone indistintamente nella variazione senza che rèsti più un « tema », mentre tutto ciò che compare nella musica si determina indifferenziatamente come permutazione della serie, nulla si trasforma più nella universalità della trasformazione. Tutto rimane come prima, e la dodecafonia si avvicina alla forma prebeethoveniana della variazione, che ruota senza scopo : si avvicina alla parafrasi. Essa conduce a estinzione la tendenza di tutta la storia della musica europea dopo Haydn (strettissimamente congiunta con la filosofia tedesca contemporanea), ma estingue anche la composizione come tale. Lo stesso concetto di tema si è trasferito in quello della serie e, caduto sotto il suo dominio, è ormai impossibile salvarlo. Scopo del programma compositivo dodecafonico è di costruire il nuovo come tale e di introdurre i vari profili melodici e tematici all'interno della forma, come un secondo strato nella preformazione del materiale. Proprio questo fallisce : il nuovo si presenta nella costruzione dodecafonica sempre accidentalmente, arbitrariamente e soprattutto con spirito antagonistico. La dodecafonia non permette scelta : o resta nella pura immanenza formale, oppure il nuovo ne viene inserito senza necessità. Perfino i caratteri dinamici delle ultime opere non sono di conseguenza nuovi. Essi derivano dal patrimonio storico, sono carpiti alla musica predodecafonica mediante astrazioni, e in particolare alla musica che precedette la libera atonalità : nel primo tempo del quarto *Quartetto* fanno pensare alla prima *Kammer-symphonie*. Dalle ultime composizioni tonali di Schönberg, che erano anche le ultime ad ammettere il concetto di « tema », viene traslato il gesto tematico, staccato però dai suoi presupposti materiali. A questo tipo di gestire, designato in indicazioni dinamiche come « con slancio », « energico », « impetuoso », « amabile », quei temi addossano allegoricamente ciò che è loro negato di realizzare nella struttura sonora: l'impulso verso un fine, l'ideale della liberazione totale. Il paradosso di questa maniera di procedere è che l'immagine del nuovo le si trasforma tra le mani negli antichi effetti con mezzi nuovi, e che l'apparato ferreo della dodecafonia tende a ciò che un tempo si innalzò liberamente, ma anche con necessità, dalle rovine della tonalità[49]. La volontà di un'espressione nuova si trova ricompensata dall'espressione tradizionale. I temi sembrano citazioni e anche nelle indicazioni che sono loro apposte è riconoscibile l'orgoglio che la citazione sia ancora possibile, mentre resta da chiedersi se poi lo è realmente. La contesa tra l'oggettività alienata e la soggettività limitata non è appianata, ed è vera solo in quanto è irriconciliabile. Ma è lecito pensare che la sproporzione dell'espressione, la frattura tra questa e la costruzione resti ancora determinabile come una deficienza di quest'ultima, come irrazionalità della tecnica razionale : per la propria cieca legge individuale essa rinuncia all'espressione e la traspone nell'immagine mnestica del passato, dove ritiene che si trovi l'immagine onirica del futuro. Di fronte alla serietà di questo sogno il costruttivismo dodecafonico si dimostra troppo poco costruttivo, poiché esso impera solo sul susseguirsi dei momenti, senza schiuderli l'uno all'altro : mentre il nuovo che esso proibisce è la conciliazione dei momenti singoli, che non gli riesce.

I compositori Con la spontaneità della composizione si paralizza anche la spontaneità dei compositori d'avanguardia. Essi si trovano di fronte a problemi insolubili, al pari di uno scrittore che debba espressamente servirsi del vocabolario e della sintassi per ogni periodo che scrive[50].

Il trionfo della soggettività sulla tradizione eteronoma, la libertà di permettere che ogni momento musicale sia esclusivamente *se stesso,* viene a costar troppo cara : le difficoltà per la creazione d'un linguaggio, che si rende indispensabile, sono proibitive. Al compositore viene addossato, come lavoro da svolgere, ciò di cui per l'innanzi s'era incaricata la lingua

infrasoggettiva della musica : inoltre egli deve anche avvedersi, se il suo udito è abbastanza fine, di quei tratti di esteriorità e di meccanicità presenti nel linguaggio che egli stesso ha creato e nei quali termina necessariamente il dominio sulla natura musicale. Deve oggettivamente ammettere la gratuità e la fragilità di questo linguaggio nell'atto compositivo. E non basta la permanente creazione del linguaggio ed il controsenso inerente ad un linguaggio di alienazione assoluta: il compositore per di più deve ricorrere instancabilmente ad artifici da acrobata per ricondurre entro un limite sopportabile la pretesa del linguaggio da lui stesso creato. Ma una tale pretesa si accresce quanto meglio egli parla quel linguaggio. Il compositore deve mantenere in equilibrio instabile i postulati inconciliabili del procedimento compositivo: tutto ciò che non si assume un tale sforzo è perduto, e stridenti sistemi paranoici sono pronti ad ingoiare chiunque volesse ingenuamente porsi il linguaggio da lui stesso creato come valido definitivamente. Queste difficoltà sono tanto più perniciose quanto meno il soggetto cresce con loro. L'atomizzazione dei momenti parziali della musica, presupposta dal linguaggio creato dal singolo, assomiglia alla condizione di quel soggetto : esso è spezzato dall'autorità totale che sta racchiusa nella immagine estetica della sua impotenza. « Fu questo ad apparirci tanto nuovo nella musica di Schònberg: questo navigare con incredibile sicurezza in un caos di sonorità nuove »[51]. È implicita in questo paragone ridondante l'angoscia che un pezzo per pianoforte di Ravel — appartenente alla tradizione — registra letteralmente nel suo titolo : « Une barque sur l'océan » [52]. Le difficoltà pratiche intimoriscono chi non ne sarebbe di fatto all'altezza, anche se l'attività comunicativa della vita musicale ufficiale gli permettesse materialmente di sfruttare tale possibilità, e non gliela occultasse invece con il fracasso familiare di ciò che è sempre identico. Nessun artista è di per sé in grado di eliminare la contraddizione fra arte svincolata e società vincolata; egli può solo contraddire questa società vincolata con l'arte svincolata, e anche di questo deve quasi disperare. Sarebbe inspiegabile che tutti i materiali e gli strati privi di intenzioni che sono stati messi in luce dal movimento della musica nuova e che sembrano aspettare, non avendo un padrone, chi se ne serva, sarebbe inspiegabile che questi elementi non avessero sedotto anche solo tutti i semplici curiosi, per non parlare poi di chi è loro elettivamente affine: tutta gente che si sarebbe concessa alla felicità dell'inesplorato se non fosse stata per lo più di costituzione tale da doversela proibire a priori, e da concepire quindi astio contro la possibilità stessa di conseguirla. Essi si oppongono non perché non comprendono il nuovo, ma proprio perché lo comprendono. Il nuovo rivela violentemente, con l'inganno della loro civiltà, l'incapacità alla verità, che non è solo la loro incapacità individuale. Sono troppo deboli per impegnarsi con l'illecito, e senza senso si rinchiuderebbero su di loro le onde delle sonorità indomate, se ne volessero seguire il richiamo. Le scuole folkloristiche, neoclassiche e collettivistiche hanno l'unica aspirazione di restare in porto e di spacciare come nuovo ciò che è già in loro possesso e già preformato. I loro tabù si rivolgono contro l'irruenza della nuova musica, e la loro modernità non è che il tentativo di addomesticarne le forze trasferendole possibilmente nell'èra preindividualistica della musica, che si adatta così bene come abito stilistico all'attuale fase sociale. Orgogliosi di aver scoperto che l'interessante incomincia a diventare uggioso, dànno a intendere a se stessi e agli altri che di conseguenza l'uggioso sia interessante, e non arrivano nemmeno ad accorgersi delle tendenze repressive insite nella stessa emancipazione musicale. Proprio il fatto che non si vogliano emancipare li rende conformi al tempo e idonei all'uso. Ma anche gli iniziatori della musica nuova, che traggono le conseguenze con coerenza, sono battuti da quella specie di impotenza e mostrano sintomi del medesimo morbo collettivo che è loro compito scoprire nella reazione che li combatte. La produzione da prendersi seriamente in considerazione è qualitativamente ristretta, e ciò che ancora viene scritto non solo porta le tracce di un'indicibile fatica, ma bene spesso anche di svogliatezza.

La contrazione quantitativa ha le note ragioni sociali: non c'è più richiesta. Ma già lo

Schònberg espressionista, che produceva impetuosamente, non teneva alcun conto del mercato. La stanchezza deriva dalle difficoltà del comporre in se stesse, che stanno in un rapporto prestabilito con quelle dell'esterno. Nei cinque anni precedenti alla prima guerra mondiale Schònberg aveva misurato in tutta la sua estensione la cerchia dell'intero materiale musicale, dalla tonalità rinnovata nella sua essenza alla libera atonalità, fino agli inizi della tecnica seriale. Una siffatta esperienza non vien quasi nemmeno uguagliata dai vent'anni di dodecafonia, impiegati più a padroneggiare il materiale che a comporre le opere stesse, la cui totalità avrebbe dovuto essere ricostruita dalla nuova tecnica, anche se non mancano pezzi che vorrebbero essere di ampio respiro. Come la dodecafonia sembra indicare chiaramente al compositore, nelle opere dodecafoniche è caratteristico un momento didattico. Molte di esse, come il *Quintetto* per strumenti a fiato e le *Variazioni* op. 31 per orchestra, assomigliano a modelli. La preponderanza della dottrina testimonia grandiosamente che la tendenza evolutiva della tecnica lascia dietro di sé il tradizionale concetto di « opera ». Sottraendo l'interesse produttivo alla creazione singola, e rivolgendolo invece alle possibilità tipiche della composizione come tale — che vengono ogni volta quasi esemplificate nei modelli — lo stesso scriver musica diviene un semplice mezzo per costituire il puro linguaggio. Ma per questo devono pagare lo scotto le opere concrete. I compositori dall'orecchio fine, e non solo quelli pratici, non possono più fidarsi del tutto della propria autonomia, la quale si rovescia: questo si nota con particolare chiarezza anche in pezzi come l'*Aria del vino* o il *Concerto* per violino e orchestra di Berg. Non si può dire che nella semplicità di quest'ultimo lavoro lo stile di Berg si sia depurato: ma quella semplicità viene dalla necessità della premura e della comprensibilità. La trasparenza della scrittura è troppo comoda, e la sostanza, semplice in sé, viene complicata dall'alto mediante un procedimento dodecafonico che le è esteriore. La dissonanza come simbolo di calamità e la consonanza come simbolo di conciliazione sono relitti neotedeschi. Non c'è controcanto che sia capace di sanare la frattura stilistica tra il corale di Bach che viene citato [53] e il resto; solo la forza extra-musicale di Berg poteva passar sopra a questa frattura. E come già in Mahler l'esigenza di comunicare aveva sorvolato l'opera sconvolta, così Berg ne tramuta l'insufficienza in espressione di una sconfinata mestizia. Diverso il caso della *Lulu* in cui si manifesta tutta la maestria di Berg come musicista di teatro. La musica è tanto ricca quanto sobria, e col suo tono lirico, massime nella parte di Aiwa e alla fine, supera tutto ciò che Berg ha scritto. Lo schumanniano « il poeta parla » [54] diventa il gesto prodigale che caratterizza tutta la *Lulu.* L'orchestra è tanto seduttrice e colorita che qualsiasi impressionismo o neoromanticismo impallidisce al confronto, e l'efficacia drammatica dovrebbe essere indescrivibile se la strumentazione del terzo atto venisse condotta a termine. L'opera è scritta con la tecnica dodecafonica. Ma vale per essa, in misura ancor maggiore, ciò che valeva per tutti i lavori di Berg fin dalla *Suite lirica* : tutto lo sforzo è teso a non far notare la tecnica stessa. Proprio le parti più felici della *Lulu* sono evidentemente pensate in funzione di dominante — tonica e con movimenti cromatici. La sostanziale durezza della dodecafonia è mitigata fino a diventare irriconoscibile, e il procedimento seriale può riconoscersi solo nel fatto che l'insaziabilità berghiana non ha talora a sua disposizione l'infinita scorta di note di cui — abbisognerebbe. La rigidità del sistema prevale ancora solo in simili limitazioni, altrimenti è completamente superata: ma superata più per l'inserimento della dodecafonia nella musica tradizionale che per un superamento effettivo dei suoi momenti antagonistici. La dodecafonia serve nella *Lulu,* accanto a mezzi di discendenza affatto diversa come l'impiego del *Leitmotiv* e delle grandi forme strumentali, ad assicurare la coerenza dell'immagine musicale. Essa viene inserita come un dispositivo di sicurezza, più che realizzata seguendo la sua interna sollecitazione specifica. L'intera *Lulu* potrebbe essere immaginata rinunciando alle virtuose manipolazioni dodecafoniche, senza che per questo si mutasse nulla di decisivo : ed è una vittoria del compositore che egli possa fare, oltre a tutto il resto, anche questo, trascurando il fatto che

l'impulso critico della dodecafonia in realtà esclude appunto tutto il resto. La debolezza di Berg sta nel non poter rinunciare a nulla, mentre la forza di tutta la musica nuova sta nella rinuncia. Quel che c'è di inconciliato nell'ultimo Schònberg — e che non riguarda solo la sua intransigenza ma anche gli antagonismi della musica stessa — è superiore alla conciliazione prematura di Berg, e la freddezza disumana del primo è superiore al calore magnanimo del secondo. La più intima bellezza delle ultime opere di Berg è però dovuta meno alla superficie compatta della loro riuscita che alla loro intima impossibilità, all'eccessiva, disperata fiducia in se stesso — rivelata da quella superficie, — al lugubre sacrificio del futuro al passato: per questo le sue composizioni sono opere teatrali, giustificate solo dalla legge formale dell'opera lirica.

La posizione di Webern è al polo opposto: mentre Berg ha cercato di spezzare il bando della dodecafonia ammaliandola, Webern vorrebbe costringerla alla comunicazione. Tutte le sue opere mature si sforzano di carpire al materiale alienato e indurito della serie il segreto che il soggetto alienato non può più riporvi. I suoi primi pezzi dodecafonici, specie il *Trio* op. 20, sono fino ad oggi gli esperimenti più riusciti di risolvere l'esteriorità delle prescrizioni seriali in una struttura musicale concreta, senza dare a questa struttura un contenuto tradizionalistico o sostituirla rifacendosi al passato: che Webern non si è accontentato di questo. Schònberg in realtà considera la dodecafonia nella prassi compositiva come una pura e semplice preformazione del materiale : « compone » con la serie, la domina con superiorità, ma anche come se nulla fosse accaduto. Ne risultano continuamente conflitti tra la costituzione del materiale e il modo di procedere che adesso viene imposto. L'ultima musica di Webern invece mostra la coscienza critica di questi conflitti. Suo scopo è di far coincidere l'esigenza della serie con quella della composizione, ed egli tende a colmare la lacuna tra il materiale predisposto secondo le regole e un procedimento compositivo che agisca con libertà. Ma in realtà ciò significa la rinuncia più profonda: l'atto di scriver musica mette in discussione la esistenza stessa della composizione. Schònberg fa violenza alla serie, e compone musica dodecafonica come se la dodecafonia non esistesse. Webern realizza la tecnica dodecafonica e non compone più : il silenzio è ciò che resta della sua maestria. Nel contrasto tra questi due musicisti l'inconciliabilità delle contraddizioni in cui la dodecafonia inevitabilmente si irretisce è divenuta musica. L'ultimo Webern si proibisce di coniare nuove immagini musicali, che egli percepisce come esteriori alla sostanza genuina della serie. Le sue ultime composizioni sono la traduzione in note degli schemi seriali, ed egli si sforza di raggiungere l'« indifferenza » della serie e della composizione con una scelta seriale particolarmente ingegnosa: le serie vengono formate come se fossero già esse stesse la composizione, in modo che una di esse possa ad esempio smembrarsi in quattro gruppi di tre suoni ciascuno che stanno tra loro in rapporto di originale, rovescio, retrogrado e retrogrado del rovescio. Questo garantisce una densità di rapporti senza uguali. Quasi automaticamente, tutti i frutti delle più ricche possibilità canoniche si trasmettono alla composizione, senza che questa debba essere disturbata. Ma Berg trovò presto ragioni di critica in questa tecnica: in quanto che essa rende problematica la possibilità, fondamentale e programmatica, di dar vita a grandi forme. Con lo smembramento della serie tutte le relazioni vengono trasferite in una cornice cosi ristretta che le possibilità evolutive si esauriscono subito. La maggior parte delle composizioni dodecafoniche di Webern si limita come dimensione alla miniatura espressionista, e ci si domanda perché mai ci sia bisogno di quella organizzazione eccessiva quando non c'è quasi più nulla da organizzare. La funzione della dodecafonia in Webern non è certo meno problematica che in Berg. Il lavoro tematico si estende in lui ad unità così minuscole, che virtualmente si autoelimina. L'intervallo puro, che funge da inciso tematico, è così poco caratteristico che non attua più la sintesi che da esso si pretende, e si delinea la minaccia della disgregazione in suoni disparati, senza che essa come tale riesca sempre a pervenire a un rapporto discorsivo. Con una fede singolarmente infantile nella natura, al materiale viene attribuito il potere di porre di per sé il

senso musicale. Ma proprio qui si affaccia la truffa astrologica: i rapporti di intervalli secondo cui sono ordinati i dodici suoni vengono oscuramente venerati come formula cosmica, e la legge individuale della serie viene realmente feticizzata nel momento in cui il compositore fa conto che essa abbia un senso di per se stessa. Nelle *Variazioni* per pianoforte op. 27 e nel *Quartetto* op. 28 di Webern, il feticismo della serie è lampante. Questi due lavori non fanno che presentare aspetti uniformi e simmetrici delle meraviglie seriali, che in pezzi come il primo tempo delle *Variazioni* per pianoforte sono quasi una parodia dell'intermezzo brahmsiano. I misteri della serie non bastano a consolarci dell'impoverimento della musica : intenzioni grandiose, come quella della fusione di polifonia e forma-sonata genuina, restano impotenti, anche quando la costruzione si realizza, fintantoché si limitano alle relazioni matematiche del materiale e non si attuano nella forma musicale stessa. Questa musica è giudicata dal fatto che l'esecuzione, per conferire ai gruppi sonori uniformi sia pur l'ombra di un significato, si deve allontanare infinitamente dalla rigidità della notazione, in particolare dal ritmo, la cui aridità d'altra parte vien dettata dalla fede nella forza naturale della serie, ed è cioè pertinente alla cosa stessa. Il feticismo della serie in Webern non testimonia però un puro e semplice settarismo : in lui opera ancora la costrizione dialettica. È l'esperienza critica più vincolante che ha spinto il valente compositore al culto delle proporzioni pure. Egli si è accorto che tutto quanto è soggettivo e tutto quanto potrebbe riempire di sé la musica nelle condizioni odierne è sostanzialmente derivato, consunto e insignificante; si è accorto che il soggetto stesso è insufficiente. Il fatto che la musica dodecafonica, in forza della sua nuda esattezza, si rifiuti all'espressione soggettiva, giova a caratterizzare un lato della situazione; l'altro lato è che il diritto del soggetto all'espressione è decaduto e richiama uno stato di cose che non è più. Il soggetto appare nella fase attuale talmente immobilizzato, che tutto ciò che potrebbe dire è già detto; è talmente paralizzato dal terrore, che non può più dir nulla che valga la pena di dire; è tanto impotente di fronte alla realtà, che l'esigenza dell'espressione sfiora quasi la vanità, sebbene d'altra parte non gli sia concessa nessun'altra esigenza. Il soggetto è divenuto cosi solitario, da non sperare più che qualcuno lo comprenda: con Webern, il soggetto musicale abdica ammutolendo, dandosi in balia al materiale, il quale però gli concede soltanto più l'eco dell'ammutolire. La sua profonda melanconia si è ritirata diffidente, per timore di trasformarsi in merce, già nella più pura espressione, senza per questo possedere l'inespresso come verità: ciò che sarebbe possibile, non è possibile.

Avanguardia e teoria Perfino la possibilità della musica è divenuta incerta. A minacciarla non è il fatto che essa sia decadente, individualistica o asociale, come le rinfaccia la reazione: ma che lo sia troppo poco. La libertà determinata in cui essa si accinse a trasformare concettualmente il suo stato anarchico, le si è rovesciata tra le mani nel simbolo del mondo contro cui si ribella. Essa fugge in avanti verso l'ordine: che però le sfugge. Conformandosi alla tendenza storica del suo stesso materiale, ciecamente e senza contraddirla, vincolandosi in certo modo allo spirito universale, che non è la *ragione* universale, affretta con la sua innocenza la catastrofe che la storia di tutta l'arte sta ormai preparando : dà ragione alla storia, e perciò questa vorrebbe annullarla. Ma questo ridà alla vittima consacrata alla morte la sua ragione di essere, e le presta la fortuna paradossale di continuare ad esistere. Falso è lo sfacelo dell'arte nel falso ordine : la verità dell'arte è la negazione dell'arrendevolezza in cui è stata introdotta dal suo principio fondamentale, quello della concordanza senza fratture. Finché l'arte costituita in categorie di produzione di massa contribuisce all'ideologia imperante e la sua tecnica è una tecnica di oppressione, quell'altra, quella priva di funzioni, ha una sua funzione : essa sola, nei suoi prodotti più maturi e più coerenti, riflette l'immagine della repressione totale ma non ne convalida l'ideologia. Come immagine inconciliata della realtà, essa diviene per questa incommensurabile alla realtà, e si oppone in tal modo all'ingiustizia della giusta sentenza che la vorrebbe liquidare. I procedimenti tecnici, che la rendono oggettivamente immagine della società oppressiva, sono più

progrediti di quei procedimenti di produzione di massa che, obbedendo all'esigenza dei tempi, non tengono conto della musica nuova ma vogliono servire di proposito la società repressiva. La riproduzione di massa, e la produzione che a questa si riferisce, è moderna nell'accettare schemi industriali, specie per quel che riguarda la diffusione, ma questa modernità non sfiora nemmeno i prodotti. Quegli schemi trattano gli ascoltatori con metodi recentissimi di psicotecnica e di propaganda, e sono costruiti essi stessi con criteri propagandistici : ma appunto per questo sono legati al sempre uguale ininterrotto della tradizione, irrigiditasi con tutte le sue fratture. La sprovveduta fatica dei compositori seriali non sa nulla dell'elegante procedura delle agenzie di statistica delle canzonette : tanto più spinta in confronto è la razionalità di quello che viene prodotto dal loro sforzo antiquato. La contraddizione tra le forze e le condizioni della produzione diviene manifesta anche come contraddizione tra le condizioni di produzione e i prodotti. Progresso e reazione hanno perduto il loro significato univoco, tanto sono cresciuti gli antagonismi. Certo, il dipingere un quadro o lo scrivere un quartetto è inferiore, quanto a divisione del lavoro e a ordinamento dei procedimenti tecnici, al metodo di produzione di un film : tuttavia la configurazione tecnica oggettiva del quadro e del quartetto corrisponde meglio alle possibilità progressive del film stesso, in quanto queste nel film vengono oggi frastornate dalle condizioni sociali in cui si attua la produzione.

La loro « razionalità », per quanto chiusa chimericamente in se stessa e problematica in quanto impenetrabile, è superiore alla razionalizzazione della produzione cinematografica. Quest'ultima manipola oggetti dati — già defunti in anticipo — e li lascia con rassegnazione nella loro esteriorità, senza introdursi nell'oggetto stesso se non ad intermittenze : eppure, dai riflessi che la fotografia lascia cadere, esangue, sugli oggetti ritratti, Picasso costruisce i suoi oggetti, che sfidano i loro modelli. Non diversamente stanno le cose con le composizioni dodecafoniche : nel loro labirinto può svernare tutto ciò che sfugge al gelo irrompente.

L'opera d'arte, — scriveva quarant'anni fa l'espressionista Schönberg, — è un labirinto, in ogni punto del quale l'esperto sa trovare l'entrata e l'uscita, senza essere guidato da un filo rosso. Quanto più fitto e complicato è l'intrico dei viottoli, tanto più sicuramente quegli sorvola ogni via, raggiungendo la meta. Le vie sbagliate — se ce ne sono in un'opera d'arte — gli indicano la direzione giusta, ed ogni più divergente mutamento di cammino lo pone in rapporto con la direzione del contenuto essenziale [55].

Ma perché il labirinto sia abitabile, bisognerebbe ancora una volta allontanare il filo rosso a cui si aggrappa il nemico, mentre « l'esperto » nota « che il labirinto è segnato »

e scopre che la chiarezza fornita dalle indicazioni stradali è un espediente di una scaltrezza da contadini. Questa aritmetica mercantile nulla ha in comune con l'opera d'arte, se non le formule... Tranquillamente l'esperto volge le spalle e vede rivelarsi la vendetta di una superiore giustizia: l'errore di calcolo[56].

Anche se gli errori di calcolo non sono estranei alla dodecafonia, essa diviene però vittima di quella « superiore giustizia » per lo più proprio quando è esattissima. In altre parole : si può sperare nello svernamento solo se la musica si emancipa anche dalla dodecafonia. Ma questo non avviene mediante una ricaduta nella irrazionalità che la precedette e che dovrebbe essere oggi compenetrata ad ogni istante dai postulati della scrittura rigorosa creati proprio dalla dodecafonia : bensì mediante l'assorbimento di questa da parte della libera composizione e delle regole dodecafoniche da parte della spontaneità dell'orecchio critico. Solo nella dodecafonia la musica può imparare a restar padrona di se stessa : ma al tempo stesso lo può solo a patto di non

arrendersi ad essa. Il carattere didattico, di modello, di quelle opere mature di Schönberg di cui si diceva, era determinato dalla qualità stessa della tecnica. Ciò che appare come ambito delle sue norme è solo la strettoia della disciplina, attraverso cui deve passare tutta la musica che non voglia diventare preda della maledizione della contingenza : ma non è più ormai da tempo la terra promessa della oggettività musicale. Krenek ha paragonato a ragione la dodecafonia con le regole del contrappunto severo dedotte da Palestrina che sono rimaste fino ad oggi la miglior scuola di composizione: in questo paragone sta anche l'opposizione alla pretesa normativa. Ciò che distingue le regole didattiche dalle norme estetiche è l'impossibilità di soddisfarle con qualche consistenza, ed è questa impossibilità che fa da elemento propulsore agli sforzi scolastici. Questi devono naufragare e le regole, perché diano frutti, devono essere dimenticate. In effetti il sistema teorico del contrappunto severo offre la più esatta analogia con le antinomie della composizione dodecafonica. I suoi compiti, specie quelli della cosiddetta « terza specie »[57], sono in linea di principio insolubili per l'orecchio moderno: o meglio sono solubili solo per mezzo di trucchi. Le regole scolastiche sono infatti derivate da un pensiero polifonico di un tipo che non conosce successioni basate sui gradi armonici e che si può appagare di commentare uno spazio armonico definito con pochissimi accordi che sempre ritornano. Ma è impossibile prescindere dai quattrocentocinquant'anni di esperienza specificamente armonica. Lo scolaro che oggi si accinge ad eseguire compiti di contrappunto rigoroso, si avvicina loro al tempo stesso, e necessariamente, con esigenze armoniche : di scrivere ad esempio una successione di accordi che abbia un senso armonico. Le due cose sono incompatibili, e sembra che le soluzioni siano soddisfacenti solo dove il contrabbando armonico viene introdotto di frodo e con successo attraverso gli sbarramenti delle proibizioni. Come Bach dimenticò quei divieti e costrinse invece la polifonia a legittimarsi sulla base del basso numerato, così la genuina « indifferenza » tra elemento orizzontale e verticale si realizzerà solo quando la composizione riuscirà a stabilire in ogni istante con solerzia e senso critico l'unità delle due dimensioni. Ma una prospettiva di tal genere c'è solo quando la composizione non si lascia più guidare dalla serie e dalle regole, e si riserva con sicurezza la libertà d'azione. Proprio per questo però sua maestra è la dodecafonia : non tanto per merito delle libertà che questa tecnica concede, quanto di ciò che essa proibisce. La ragione didattica della dodecafonia, la sua violenta severità intesa come strumento di libertà, spicca veramente in quell'altra musica contemporanea, che ignora una simile severità. La dodecafonia è polemica non meno che didattica. Non si tratta più di quei problemi che misero in moto la musica nuova contro quella postwagneriana, né di termini come « puro » o « impuro », « patetico » o « realistico », « programmatico » o « assoluto », ma di conservare le unità di misura tecniche di fronte alla barbarie insorgente; e se la dodecafonia pone una diga alla barbarie ha già fatto abbastanza, anche se non entra ancora nel regno della libertà. Essa tiene pronti almeno degli insegnamenti che servono a non farsi complici, sebbene anch'essi possano venir già usati in questa complicità, tanto concordi sono tutti: col suo aiuto severo essa puntella comunque, simile a uno spietato samaritano, l'esperienza musicale che sta per crollare.

Liberazione dal materiale Né la dodecafonia si esaurisce in questo. Essa degrada il materiale sonoro, prima che esso venga strutturato per mezzo della serie, ad un sostrato amorfo, in sé assolutamente indeterminato, a cui poi il soggetto compositore e ordinatore impone il suo sistema di regole e di leggi. L'astrattezza sia di queste regole che del loro sostrato deriva però dal fatto che il soggetto storico può concordare con l'elemento storico del materiale solo nella regione delle determinazioni più generiche, eliminando perciò tutte quelle qualità del materiale che in qualche modo vanno al di là di questa regione. Solo nella determinazione numerica per mezzo della serie concordano da un lato l'esigenza di una permutazione continua, storicamente esistente nel materiale della scala cromatica — che è quanto dire la suscettibilità alla ripetizione dei suoni — e dall'altro la volontà del totale dominio della natura in musica (inteso come organizzazione

completa del materiale).

È questa conciliazione astratta che infine contrappone al soggetto, come una forza alienata, ostile e predominante, il sistema di regole creato dall'individuo nel materiale sottomesso. Essa degrada il soggetto a schiavo del « materiale », inteso come vuoto compendio di regole, nell'istante in cui il soggetto ha assoggettato completamente il materiale a se stesso, cioè alla sua *ratio* matematica. Ma in tal modo si riproduce ancora una volta, nello stadio caotico della musica così raggiunto, la contraddizione. Il soggetto non può rassegnarsi ad assoggettarsi alla sua astratta identità nel materiale, poiché nella dodecafonia la sua ragione, in quanto ragione oggettiva degli avvenimenti, si afferma ciecamente, al di là della volontà dei soggetti e cioè in conclusione come non-ragione. In altre parole, la ragione oggettiva del sistema non può essere integrata sul modello del fenomeno fisico della musica, quale esso si presenta unicamente nell'esperienza concreta. L'esattezza della musica dodecafonica non si può percepire all'ascolto : questa è la definizione più semplice per quell'elemento di assurdo che è in lei. La sola cosa che è possibile percepire è la costrizione del sistema : ma essa non diviene trasparente nella logica concreta del singolo elemento musicale, né permette a quest'ultimo di spiegarsi di per se stesso nella direzione che vuole. Ciò induce il soggetto a staccarsi ancora una volta dal suo materiale, e questo distacco costituisce la tendenza più interiore dell'ultimo stile di Schònberg. Certo la desensibilizzazione del materiale, sforzato dal calcolo seriale, ha coinvolto appunto quell'astrattezza di cattiva lega che poi il soggetto sperimenta come autoalienazione. Ma è al tempo stesso quella desensibilizzazione che permette al soggetto di spezzare la barriera della materia naturale — anche se in apparenza di dominio sulla natura — in cui finora era consistita la storia musicale. Nella sua alienazione, compiuta mediante la dodecafonia, il soggetto si è visto distruggere, contro la propria volontà, la totalità estetica contro cui nella fase espressionista si era inutilmente ribellato, per ricostruirla altrettanto inutilmente con l'aiuto della dodecafonia: il linguaggio musicale si dissocia in frammenti, in cui però il soggetto è in grado di emergere indirettamente e come « signi-ficante », in senso goethiano, mentre invece le spranghe della totalità materiale lo tenevano incatenato. Nell'orrore per il linguaggio musicale alienato, che non è più il suo, egli riconquista la sua autodeterminazione; non quella organica, ma piuttosto quella delle intenzioni riposte. La musica diventa autocosciente come la conoscenza, quale la grande musica è sempre stata. Schònberg parlò una volta contro il calore animale della musica e contro la suscettibilità. Solo l'ultima fase della musica in cui il soggetto, quasi isolato e al di sopra dell'abisso del silenzio, si comunica proprio mediante l'alienazione totale del suo linguaggio, solo quella fase giustifica la freddezza che, come funzionamento meccanicamente serrato, giovava unicamente alla perdizione. Essa giustifica al tempo stesso la superba padronanza schònberghiana della serie, in opposizione alla maniera circospetta con cui vi si immerge Webern, al fine di tener conto dell'unità creativa. Schònberg si distanzia da questa prossimità diretta al materiale; la sua freddezza è quella dell'evasione, che egli, dalle altezze del secondo *Quartetto*, esalta come « aria di un altro pianeta » [58]. L'indifferente materiale dodecafonico diventa ora indifferente per il compositore. Egli si sottrae cosi al fascino della dialettica del materiale. La sovranità con cui lo tratta non solo ha tratti amministrativi, ma contiene la rinuncia alla necessità estetica, a quella totalità che si insedia in maniera del tutto esteriore con la dodecafonia. Anzi, la sua esteriorità stessa diviene un mezzo di rinuncia. Appunto perché il materiale, trattato superficialmente, non gli dice più nulla, egli lo costringe a dire quello che vuole, e le fratture, specie l'apodittica contraddizione di « meccanicità dodecafonica » ed « espressione », diventano simboli di questa enunciazione. Anche cosi egli resta in una tradizione che assimila tra loro le ultime opere della musica classica.

Le cesure... l'interruzione repentina — tipica più di ogni altro elemento dell'ultimo Beethoven

— costituiscono quegli attimi di deflagrazione; l'opera, abbandonata, tace e volge la sua cavità verso l'esterno. Solo allora vi si può congiungere la particella successiva, che viene confinata al suo posto esatto dall'ingiunzione della soggettività irrompente, restando vincolata per la vita e per la morte a quel che precede; ché il segreto si trova tra queste particelle, e non si lascia evocare se non nella figura che esse formano assieme. Ciò chiarisce il controsenso per cui l'ultimo Beethoven vien denominato oggettivo e soggettivo al tempo stesso. Oggettivo è il paesaggio discontinuo, soggettiva la luce in cui soltanto esso prende vita. Egli non ne opera la sintesi armonica, ma li recide, in quanto forza di dissociazione nel tempo, per serbarli forse nell'eternità. Nella storia dell'arte le ultime opere sono le catastrofi[59].

Ciò che Goethe attribuiva all'età — il graduale recedere dalla parvenza — si chiama, in concetti d'arte, desensibilizzazione del materiale. Nell'ultimo Beethoven le vuote convenzioni attraverso cui passa guizzando la corrente compositiva hanno appunto la funzione che nell'ultimo Schönberg ha il sistema dodecafonico. Il processo di desensibilizzazione del materiale si è fatto sentire fin dagli inizi della dodecafonia come tendenza alla dissociazione. Da quando esiste la dodecafonia esiste una lunga serie di « opere secondarie », elaborazioni e pezzi che rinunciano a questa tecnica o che la mettono al servizio di determinati scopi e la rendono quasi fungibile. Di fronte alle corazzate composizioni dodecafoniche — dal *Quintetto* per fiati al *Concerto* per violino — stanno i parerghi che pure ricevono un peso proprio in forza della loro stessa quantità. Schönberg ha strumentato opere di Bach e di Brahms, e ha profondamente elaborato il *Concerto* in *si bem. maggiore* di Händel. « Tonali » sono, oltre ad alcuni pezzi per coro, la *Suite* per archi, il *Kol Nidre* op. 39 e la seconda *Kammersymphonie* op. 38. La *Musica di accompagnamento per una scena da film* op. 34 obbedisce a scopi funzionali, e l'opera *Von heute auf morgen* op. 32, nonché alcuni cori, hanno per lo meno questa tendenza. C'è motivo di ritenere che Schönberg per tutta la vita abbia provato una gran gioia nel commettere eresie contro lo « stile » la cui implacabilità è creata da lui stesso. La cronologia della sua produzione è ricca di interferenze. I tonali *Gurrelieder* sono stati terminati solo nel 1911, al tempo della *Glückliche Hand,* mentre proprio concezioni gigantesche come la *Jakobsleiter* e il *Moses und Aron* lo accompagnano per decenni. Egli non conosce affatto lo stimolo di concludere le sue opere [60]. È un ritmo produttivo possibile solo nella letteratura, ma ben difficilmente nella musica, se si escludono gli ultimi periodi di Beethoven e di Wagner. Il giovane Schönberg fu notoriamente costretto a guadagnarsi la vita strumentando operette. Varrebbe la pena di cercare quelle partiture dimenticate, non solo perché è lecito supporre che egli non fosse in grado di sopprimersi totalmente in loro come compositore, ma soprattutto anche perché esse presumibilmente attestano già quella tendenza opposta che si presenta sempre più nudamente nelle opere secondarie del periodo più maturo, cioè proprio nella pienezza della padronanza sul materiale. Non è certo un caso che tutte le « opere secondarie » della maturità abbiano un elemento in comune : un maggior spirito conciliativo di fronte al pubblico. L'inesorabilità di Schönberg e il suo tipo di spirito conciliativo stanno in profondissima relazione reciproca. La musica inesorabile rappresenta la verità sociale contro la società, quella conciliante riconosce il diritto alla musica che la società — anche se falsa — pur sempre possiede : e in fondo la società si riproduce anche se è falsa, adducendo così oggettivamente, per il fatto di sopravvivere, elementi in favore della propria verità. Come rappresentante della coscienza estetica più progredita Schönberg ne sfiora i limiti, nel senso che il diritto che la verità di tale coscienza possiede sconfigge il diritto presente anche nel falso bisogno. Questa coscienza costituisce la sostanza delle sue opere secondarie. Il processo di desensibilizzazione del materiale permetteva di riunire con intermittenza entrambe le esigenze. Anche la tonalità si introduce nella costruzione totale, e per l'ultimo Schönberg non ha più nessuna importanza comporre con un materiale piuttosto che con un altro. Colui per il quale il metodo di

lavoro significa tutto e la materia nulla, è in grado di servirsi anche di ciò che è passato e che quindi è aperto anche alla coscienza impastoiata dei consumatori: solo che questa coscienza è di orecchio abbastanza fine da chiudersi non appena il materiale logorato viene effettivamente raggiunto dalla capacità di rinnovamento dei compositori. All'ingordigia dei consumatori non interessa tanto il materiale in quanto tale, ma la traccia che il mercato vi ha lasciato: e proprio questa viene distrutta, riducendosi il materiale, anche nelle opere secondarie di Schònberg, a nudo veicolo del significato che il compositore gli conferisce. Ciò che lo rende capace di questo è la sua « sovranità », è la sua forza di dimenticare. In nulla forse Schònberg si distingue tanto a fondo dagli altri compositori quanto nella capacità di rigettare e di rinnegare continuamente, con ogni mutamento del suo procedimento, ciò che aveva prima saldamente posseduto. La ribellione contro il carattere di possesso dell'esperienza può arguirsi come uno degli impulsi più profondi del suo espressionismo. La prima *Kammersymphonie,* con la preponderanza dei legni, con gli archi solisti sovraccarichi e i tratti compressi delle linee contrappuntistiche, si presenta dal punto di vista sonoro come se Schònberg non avesse mai avuto la capacità di padroneggiare un'orchestra wagneriana, tonda e luminosa, tipica invece ancora dei *Lieder* op. 8. Infine i pezzi che inaugurano una fase nuova — ad esempio i pezzi per pianoforte op. II come messaggeri della atonalità e più tardi il *Valzer* dell'op. 23 come modello dodecafonico — denotano la più grande goffaggine. Questi pezzi si oppongono aggressivamente alla *routine* e alla malaugurata maniera di « far della musica » (*Musikertum)* di cui in Germania, da Mendelssohn in poi, furono continuamente vittime proprio i compositori più responsabili. La spontaneità del pensiero musicale scaccia tutto ciò che è dato in partenza, allontana quello che si è imparato da sempre e lascia valere solo la potenza immaginativa. Solo la forza di dimenticare — affine a quel momento barbaro dell'ostilità per l'arte che ad ogni istante rimette in discussione, con l'immediatezza della reazione, le mediazioni della cultura musicale, — solo quella forza tiene in equilibrio la padronanza magistrale della tecnica e salva per essa la tradizione. Tradizione consiste infatti nel dimenticato che è sempre presente: e la vigilanza di Schònberg è cosi grande da creare perfino una tecnica del dimenticare. Questo lo autorizza oggi ad usare serie dodecafoniche iterative in periodi musicali potentemente dinamici, o ad usare la tonalità per costruzioni di carattere seriale. Basta solo paragonare opere tra loro affini come i pezzi per pianoforte op. 19 di Schònberg e i pezzi per quartetto op. 5 di Webern per rendersi conto della sovranità schònberghiana. Dove Webern lega le miniature espressioniste mediante il più sottile lavorio tematico Schònberg, che aveva sviluppato tutte le arti tematiche, le abbandona per andare ad occhi chiusi dove lo portano i suoni nella loro successione. Nel dimenticare, la soggettività si spinge infine incommensurabilmente al di là della coerenza ed esattezza dell'immagine, che consiste nel ricordo onnipresente di se stessa. La forza del dimenticare si è conservata anche nell'ultimo Schònberg. Egli rinnega la fedeltà, da lui stesso fondata, all'onnipotenza del materiale, rompe con l'evidenza direttamente presente e conclusa dell'immagine, che l'estetica classica aveva denominato simbolica e a cui in realtà non corrispose mai una sola sua battuta. Come artista Schònberg riconquista agli uomini, attraverso l'arte, la libertà: il compositore dialettico impone alla dialettica di arrestarsi.

Carattere gnoseologico Con l'ostilità per l'arte l'opera si avvicina alla conoscenza : attorno a questa ruota fin dall'inizio la musica di Schònberg, e questo più che le dissonanze è stato motivo di scandalo per tutti : di qui le proteste contro l'« intellettualismo ». L'opera d'arte compiuta non *conosceva,* ma faceva scomparire in sé ogni conoscenza. Essa si faceva oggetto di pura « contemplazione » e colmava tutte le lacune attraverso cui il pensiero avrebbe potuto sfuggire al dato di fatto immediato dell'oggetto estetico. In tal modo l'opera d'arte tradizionale si privò del pensiero, della relazione vincolante con ciò che essa stessa *non* è. Era « cieca » come, secondo la dottrina di Kant, è cieca la intuizione aconcettuale. Il fatto che l'opera debba essere intuitiva dissimula già il superamento della frattura tra soggetto e oggetto, nella cui articolazione consiste la

conoscenza : la natura intuitiva dell'arte è la sua apparenza. Solo l'opera d'arte sconvolta abbandona, insieme con la sua compattezza, la natura intuitiva, e con essa l'apparenza. Essa è posta come oggetto del pensare e vi partecipa : diviene un mezzo del soggetto, di cui porta e tien saldi gli obiettivi, mentre nell'opera compiuta il soggetto si sommerge intenzionalmente. L'opera d'arte chiusa in sé sta dal punto di vista dell'identità di soggetto e oggetto. Nel suo sfacelo l'identità rivela di essere apparenza, mentre il diritto della conoscenza, che mette in contrasto reciproco soggetto e oggetto, si attesta come il diritto maggiore, quello morale. La musica moderna accoglie nella sua coscienza e nella sua immagine la contraddizione in cui si trova verso la realtà, e con questo atteggiamento si affina sino a diventare conoscenza. La stessa arte tradizionale tanto più « conosce » quanto più profondamente conia le contraddizioni della propria materia, testimoniando così delle contraddizioni del mondo in cui vive. La sua profondità è la profondità del giudizio su ciò che è cattivo : ma è attraverso la forma estetica che essa, in quanto conosce, giudica. Solo quando la contraddizione viene messa in relazione alla possibilità di esser conciliata, essa viene non soltanto registrata, ma *conosciuta.* Nell'atto della conoscenza, compiuto dall'arte, la forma stessa dell'arte rappresenta una critica della contraddizione, in quanto indica la possibilità della conciliazione e quindi ciò che è in essa di contingente, superabile, non assoluto: e in questo modo la forma diviene anche il momento in cui l'atto della conoscenza si arresta. Come realizzazione del possibile l'arte ha sempre rinnegato anche la realtà della contraddizione a cui si riferiva. Il suo carattere gnoseologico diviene però radicale nell'istante in cui non si accontenta più di questo : è questa la soglia dell'arte nuova. Essa afferra così bene le proprie contraddizioni, che non è più possibile sanarle. Essa tende talmente l'idea della forma, che ciò che è esteticamente compiuto deve davanti a lei dichiararsi insolvente. L'arte nuova conserva la contraddizione ed abbandona lo spoglio gratuito delle proprie categorie di giudizio, cioè della forma. Essa getta via la dignità del giudice e ritorna nello stadio dell'accusa, che può essere conciliata unicamente dalla realtà. Solo nell'opera frammentaria, che rinunzia a se stessa, si libera il contenuto critico[61]. Ciò peraltro avviene solo nella dissoluzione dell'opera compiuta, e non nella stratificazione inseparata della teoria e dell'immagine, qual è contenuta nelle opere d'arte arcaiche : che solo nel regno della necessità, rappresentato monadologicamente dalle opere d'arte compiute, l'arte è in grado di far sua quella forza dell'oggettività che infine la rende capace di conoscenza. Ragione di questa oggettività è che la disciplina imposta al soggetto dall'opera d'arte chiusa media l'esigenza oggettiva dell'intera società, di cui questa non ne sa certo più del soggetto: essa viene criticamente innalzata all'evidenza nell'istante in cui il soggetto spezza la disciplina. Questo atto è un atto di verità solo se racchiude in sé l'esigenza sociale che nega. Se cede, il soggetto abbandona lo spazio vuoto dell'opera al possibile sociale, un fenomeno che si preannuncia nell'ultimo Schònberg. La liquidazione dell'arte — dell'opera d'arte compiuta — diventa una problematica estetica, e la desensibilizzazione del materiale stesso porta con sé la rinuncia a quell'identità di contenuto e apparenza a cui tendeva l'idea tradizionale dell'arte. La funzione del coro nell'ultimo Schònberg è l'impronta visibile di questa abdicazione in favore della conoscenza. Il soggetto sacrifica l'intuitività dell'opera, la spinge a divenire dottrina e saggezza proverbiale, e si pone come rappresentante di una società che non esiste. I canoni dell'ultimo Beethoven presentano un'analogia in tal senso, e questo può servire a far luce sulla prassi canonica di quelle opere schònberghiane. I testi corali sono di tipo meditativo, rudemente concettuali. La cosa più istruttiva in questa tendenza che fa parte della musica stessa, sono certi tratti eccentrici, come l'uso di parole antipoetiche di provenienza straniera o l'impiego di citazioni letterarie come nella *Jakobsleiter.* Vi corrisponde una contrazione del significato nella immagine stessa, contrazione prodotta dalla dodecafonia : e infatti ciò che costituisce il « senso » della musica, anche nella libera atonalità, non è altro che la connessione discorsiva. Schönberg è andato tanto innanzi da definire senza sotterfugi la teoria compositiva come dottrina della

connessione musicale : e a questo tende tutto ciò che in musica può pretendere di avere un senso, in quanto va al di là di se stesso come singolo e si invera nel tutto, allo stesso modo che, inversamente, il tutto racchiude in sé la precisa esigenza di questo particolare. Questo irradiarsi dei momenti estetici parziali oltre se stessi, mentre restano al tempo stesso interamente dentro lo spazio dell'opera, viene inteso come « senso » di questa. Vale a dire come senso estetico : qualcosa più dell'apparenza e insieme non più di questa; in altre parole: come totalità dell'apparenza. L'analisi tecnica dimostra che il momento dell'assurdità [62] è costitutivo della dodecafonia : in ciò è contenuta da un lato la critica della dodecafonia nel senso che l'opera d'arte totale, interamente costruita e quindi coerente in tutto e per tutto, entra in conflitto con la propria idea; e inoltre, in forza dell'assurdità incipiente, viene bandita la compattezza immanente dell'opera. Questa consiste proprio nella connessione che costituisce il senso, dopo la cui eliminazione la musica si muta nella mera protesta. Ciò che qui si può inesorabilmente rilevare nelle costellazioni tecnologiche, si era preannunciato nell'èra della libera atonalità con la potenza dell'esplosione, in stretta parentela col dadaismo, nelle straordinarie opere giovanili di Ernst Krenek, massime nella sua seconda *Sinfonia.* È la ribellione della musica contro il proprio senso. Il nesso musicale di queste opere è negazione del nesso stesso, e il loro trionfo sta nel fatto che la musica si mostra controparte del linguaggio parlato, riuscendo ad esprimersi ad onta della propria insensatezza : mentre tutte le opere musicali compiute stanno nel segno della pseudomorfosi con la lingua parlata.

Tutta la musica organica è scaturita dallo stile recitativo, e imitò fin dagli inizi la parola. L'emancipazione della musica oggi è simile alla sua emancipazione dal linguaggio parlato, ed è questa emancipazione che lampeggia in mezzo alla distruzione del « senso ». Ma essa riguarda soprattutto l'espressione. I teorici neoggettivisti hanno ritenuto che fosse loro compito essenziale riabilitare la musica « assoluta », purificandola dall'elemento espressivo di tipo romantico-soggettivo : ma in realtà si verifica la dissociazione del senso dall'espressione. Come è l'insensatezza a prestare a quei pezzi di Krenek la loro espressione più possente, quella della catastrofe oggettiva, cosi i caratteri espressivi introdotti nei primissimi pezzi dodecafonici fanno intravvedere la liberazione dell'espressione dalla coerenza del linguaggio. La soggettività, veicolo dell'espressione nella musica tradizionale, non è l'ultimo sostrato dell'espressione stessa — cosi come il « soggetto », fino ad oggi sostrato di tutta l'arte, non è senz'altro l'uomo.

Come la fine, anche l'origine della musica va oltre il regno delle intenzioni, del senso e della soggettività, ed è imparentata al gesto, strettamente affine al pianto. È il gesto dello sciogliere: la tensione della muscolatura facciale cede, quella tensione che, nel volgere il viso verso l'ambiente in vista dell'azione, lo isola al tempo stesso da questo. Musica e pianto schiudono le labbra e lasciano libero l'uomo che trattenevano. Il sentimentalismo della musica inferiore ricorda, in forma degradata, ciò che la musica vera è appunto in grado di concepire al margine della pazzia: la conciliazione. L'uomo che si lascia defluire in pianto e in una musica che non gli assomiglia più in nulla, lascia contemporaneamente rifluire in sé la corrente di ciò che egli non è e che aveva ristagnato dietro lo sbarramento del mondo degli oggetti concreti. Col suo pianto e il suo canto egli penetra nella realtà alienata. « Sgorga la lagrima, riappartengo alla terra! »[63] la musica si comporta secondo questa massima, la terra riprende Euridice. L'espressione di tutta la musica, foss'anche in un mondo degno della fine, è rappresentata dal gesto di colei che ritorna e non dai sentimenti dell'individuo che attende.

L'atteggiamento verso la società Nell'ultima fase della musica si delinea potenzialmente un cambiamento della sua posizione. Essa non è più asserzione e immagine di un dato di fatto interiore, ma è un modo di comportarsi di fronte alla realtà, che essa riconosce in quanto non la risolve più nell'immagine. Così si muta, nell'estremo isolamento, il suo carattere sociale. La musica tradizionale, rendendosi indipendenti i suoi compiti e le sue tecniche, si era distaccata dal

movente sociale ed era diventata « autonoma». Che la sua evoluzione autonoma rifletta quella sociale non si poté in lei mai desumere cosi semplicemente e senza dubbi come ad esempio nel romanzo. Non solo manca alla musica come tale il contenuto univocamente concreto, ma inoltre, quanto più essa purifica le proprie leggi formali e si affida ad esse, tanto più si chiude alla rappresentazione palese della società, entro la quale ha il suo territorio riservato: e proprio a questa impenetrabilità deve la sua popolarità sociale. Essa è un'ideologia finché si afferma come un essere-in-sé ontologico, al di là delle tensioni sociali. Persino la musica di Beethoven, musica borghese pervenuta al suo apice, echeggiava l'esaltazione e gli ideali degli anni eroici della classe borghese solo alla maniera che il sogno mattutino risente dei rumori del giorno: il contenuto sociale della vera musica è garantito non dall'udito fisico, ma solo dalla conoscenza, mediata col concetto, dei diversi elementi e della loro configurazione, La sua cruda assegnazione a classi e gruppi è solo assertiva e si capovolge troppo facilmente nello scherzo di cattivo gusto della caccia al formalismo, con cui si stigmatizza come decadenza borghese tutto ciò che si ricusa di fare il gioco della società esistente, e si attribuisce ai rimasugli della tecnica compositiva borghese — che è una *peluche* patetica tardo-romantica — la dignità di democrazia popolare. Fino ad oggi la musica è esistita solo come prodotto della classe borghese, che incorpora come contrasto e come immagine l'intera società e la registra al tempo stesso esteticamente. In questo, musica tradizionale e musica emancipata sono sostanzialmente identiche. Il feudalesimo non ha mai prodotto una musica *sua*, ma se l'è sempre fatta fornire dalla borghesia cittadina; mentre al proletariato, semplice oggetto di dominio della società totale, fu sempre impedito, sia in vista della costituzione sua propria — contrassegnata dalla regressione — che della sua posizione nel sistema, di costituirsi a soggetto musicale : lo potrebbe solo se si attuasse la sua libertà, senza dover sottostare alla podestà di nessuno. Allo stato attuale è da dubitare che possa esistere una musica che non sia borghese. Peraltro l'appartenenza dei singoli compositori ad una classe, o addirittura la loro classificazione in grandi o piccoli borghesi, è indifferente, proprio come se si volesse dedurre qualche giudizio sull'essenza della musica moderna dall'accoglienza che le vien fatta dal pubblico : che quasi non distingue tra gli autori più diversi, come Schònberg, Strawinsky o Hindemith. Quanto alle convinzioni politiche private degli autori, esse stanno per lo più nel rapporto più casuale e meno attendibile con il contenuto delle loro opere.

Il differimento del contenuto sociale nella nuova musica radicale, il quale si manifesta solo negativamente, nell'accoglienza che essa riceve, come fuga dalle sale da concerto, non è dovuto al fatto che essa prenda posizione. Piuttosto essa demolisce oggi dall'interno, simile a un imperturbabile microcosmo dell'antagonistica costituzione umana, quelle mura che l'autonomia estetica aveva con tanta cura innalzato pietra su pietra. Era il significato di classe della musica tradizionale a proclamare, sia attraverso la sua compatta immanenza formale che attraverso l'aspetto gradevole della facciata, che in sostanza non vi sono classi. La musica moderna non può arbitrariamente entrare di per sé in lizza senza ledere in tal modo la propria consistenza: ma contro la propria volontà, come ben sanno i suoi nemici, essa prende una posizione precisa in quanto rinuncia all'inganno dell'armonia, divenuto insostenibile a petto di una realtà che sta portando alla catastrofe. L'isolamento della musica moderna radicale non deriva dal suo contenuto asociale, ma dal suo contenuto sociale : essa, mediante la sua sola qualità, e con tanto maggior vigore quanto più schiettamente la lascia trasparire, indica il disordine sociale invece di farlo volatilizzare nell'inganno di un'umanità intesa come già realizzata. Non è più ideologia, e in ciò coincide, nella sua segregazione, con un grande mutamento sociale. Nella fase presente, in cui l'apparato di produzione e quello di dominio si fondono l'uno con l'altro, il problema della mediazione tra sovrastruttura e base incomincia nel suo complesso — come tutte le mediazioni sociali — a invecchiare. Le opere d'arte, come tutti i sedimenti dello spirito oggettivo, sono la cosa stessa, sono la recondita essenza sociale evocata nella sua parvenza esterna. Ci si può

domandare se l'arte è mai stata quell'immagine mediata della realtà sotto il quale aspetto cercò di legittimarsi di fronte alla potenza del mondo, o non sia piuttosto stata sempre un rapporto verso questo mondo, una maniera di opporsi alla sua potenza. Ciò varrebbe a spiegare che, con tutta l'autonomia, la dialettica dell'arte non è una dialettica chiusa, e la sua storia non è una semplice successione di problemi e relative soluzioni. Si può ritenere che la mansione più intima delle opere sia di sottrarsi appunto alla dialettica a cui obbediscono. Le opere reagiscono al dolore della costrizione dialettica : essa è per loro l'insanabile malattia che l'arte ha contratto dalla necessità. La legittimità formale dell'opera, che scaturisce dalla dialettica del materiale, recide al tempo stesso questa dialettica, che si interrompe solo e unicamente a causa della realtà con cui è in rapporto, cioè della società stessa. Mentre non si può mai dire che le opere d'arte ricopino la società, e mentre i loro autori in fondo non hanno bisogno di saperne nulla, i gesti delle opere sono risposte oggettive a oggettive costellazioni sociali, talora adattate al bisogno del consumatore, più spesso in contraddizione con esso, mai comunque da questo localizzate a sufficienza. Ogni interruzione nella continuità del procedimento, ogni dimenticanza, ogni nuovo esordio rivelano un modo di reagire alla società. Con tanta maggior esattezza però l'opera d'arte dà una risposta all'eteronomia della società, quanto più va perduta per il mondo. Non nella soluzione dei propri problemi e neppure necessariamente nella loro scelta l'opera d'arte tende alla società: ma essa resta tesa contro il terrore della storia. Ora insiste, ora lo dimentica; cede e si irrigidisce; si impone oppure rinuncia a se stessa per soperchiare il fato. L'oggettività dell'opera d'arte è la fissazione di questi istanti. Le opere d'arte sono simili alle smorfie dei bambini, perpetuate dal rintocco delle ore[64]. La tecnica integrale della composizione non è sorta né in vista dello Stato integrale, e neppure coll'idea di eliminarlo: ma è un tentativo di tener testa alla realtà e di assorbire quell'angoscia panica a cui appunto corrispose lo Stato integrale. L'inumanità dell'arte deve sopravvanzare quella del mondo per amore dell'umano. Le opere d'arte si cimentano con gli enigmi che il mondo organizzato propone per ingoiare gli uomini : il mondo è la sfinge, l'artista il suo Edipo accecato e le opere d'arte assomigliano alla saggia risposta che precipita la sfinge nell'abisso. Cosi tutta l'arte è contro la mitologia. Nel suo « materiale » di natura è sempre contenuta la « risposta », l'unica risposta possibile ed esatta, mai però separata dall'opera stessa. Darla, questa risposta, pronunciare quello che già è reale e adempiere il precetto del multivoco mediante l'« uno » che quel precetto contiene da sempre, tutto ciò costituisce il nuovo che va al di là dell'antico soddisfacendolo. Nel continuare ad abbozzare schemi del risaputo per creare ciò che non è mai stato consiste tutta la serietà della tecnica artistica, che però è assai maggiore poiché oggi l'alienazione insita nella coerenza di tale tecnica forma già il contenuto dell'opera stessa. Gli *chocs* dell'incomprensibile, che la tecnica artistica distribuisce nell'èra della propria insensatezza, si rovesciano, dànno un senso al mondo privo di senso : e a tutto questo si sacrifica la musica nuova. Essa ha preso su di sé tutta la tenebra e la colpa del mondo: tutta la sua felicità sta nel riconoscere l'infelicità, tutta la sua bellezza nel sottrarsi all'apparenza del bello. Nessuno vuole avere a che fare con lei, né i sistemi individuali né quelli collettivi; essa risuona inascoltata, senza echi. Quando la musica è ascoltata, il tempo le si rapprende intorno in un lucente cristallo. Ma, non udita, la musica precipita simile a una sfera esiziale nel tempo vuoto. A questa esperienza tende spontaneamente la musica nuova, esperienza che la musica meccanica compie ad ogni istante; l'assoluto venir-dimenticato. Essa è veramente il manoscritto in una bottiglia.

Note

1 *Ungeschehen machen lässt,* letteralmente il « rendere non accaduto » degli psicanalisti [N. *d.T.).*

2 Nella *Lulu* si è chiaramente manifestato in che consiste questo elemento sedatore. Grazie all'andamento musicale Aiwa è diventato un sognatore adolescente tedesco, schiudendo cosi la possibilità di conciliare nel modo più commovente le origini romantiche di Berg con le sue intenzioni mature. Non solo: il testo stesso è stato piegato idealisticamente. Lulu vien semplificata in un essere primitivo di sesso femminile, contro cui impazza la civiltà progredita. Wedekind avrebbe reagito sardonicamente a questo mutamento. Mentre Berg fa umanisticamente propria la causa della malafemmina, allontana contemporaneamente il pungiglione sotto il cui aspetto essa irrita la società borghese. Lo stesso principio nel cui nome Lulu viene salvata è borghese, ed è quello della falsa sublimazione del sesso. Nel *Vaso di Pandora* le ultime frasi della Geschwitz morente sono: « Lulu! - Angelo mio! - Fatti vedere ancora una volta! - Io ti sono vicina! Ti resto vicina! per l'eternità!... Oh, maledizione! *(muore)».* Le ultime parole decisive «Oh, maledizione », sono cancellate da Berg: la Geschwitz muore d'amore.

3 Il concetto di materiale musicale dev'essere inteso nel senso che Adorno precisò in *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik* (« Merkur », gennaio 1958): « Il concetto di materiale musicale nella filosofia della nuova musica non dovrebbe circoscrivere un materiale di natura, un insieme di possibilità fisiche e tecniche o comunque disponibili fuor del tempo, ma anzi fu sempre pensato in grado estremamente mediato: in ogni materiale musicale è implicita tutta la storia della musica, l'intera società » *[N. d.* T.].

4 Cfr. di P. Hindemith la *Unterweisung im Tonsatz, Theoretischer Teil I,* Meinz 1937 |*N.d.T.].*

5 Lo stesso vale per là musica moderna. Nell'ambito della dodecafonia, accordi che contengono numerosi raddoppi d'ottava suonano falsi, e l'esclusione delle Ottave fu una delle più importanti limitazioni rispetto alla libera atonalità. Ma la proibizione è valida solo per lo stadio odierno del materiale, e non per opere precedenti. I numerosissimi raddoppi d'ottava della *Glückliche tìand* sono sempre esatti, poiché erano tecnicamente necessari per via della sovrapposizione di piani armonici eccessivamente ricchi, sui quali si fonda la costruzione di questo pezzo. Essi vengono per lo più neutralizzati in quanto i suoni raddoppiati appartengono di volta in volta a diversi complessi parziali, non sono in diretto rapporto vicendevole e non determinano mai l'effetto dell'accordo unico e « puro », che qui non è affatto desiderato. La loro legittimazione è insita nella qualità del materiale. La libera atonalità conosce effetti affini a quelli fondati sul rapporto di sensibile e tonica: il che condiziona una rimanenza tonale, cioè la considerazione del suono conclusivo come tonalità fondamentale. A questo corrisponde la possibilità dei raddoppi d'ottava. Non è una costrizione necessaria, e neppure la maggior precisione di un ascolto attento, a condurre alla dodecafonia, ma certe tendenze del materiale che non coincidono affatto con le tendenze dell'opera singola e anzi assai spesso contraddicono ad esse. D'altronde i compositori dodecafonici sono in dubbio se evitare per amore della purezza di scrittura tutti i raddoppi d'ottava o se ammetterli nuovamente per la grande chiarezza che essi conferiscono.

6 Dove la tendenza evolutiva della musica occidentale non si è imposta del tutto, come in alcuni territori agrari dell'Europa del sud-est, si è potuto impiegare senza disonore fino al più recente passato un materiale tonale. Basta pensare all'arte di carattere etnico ma grandiosa nella sua coerenza di Janacek, e anche a buona parte della musica di Bartók che, con tutta l'inclinazione per il folklore, faceva contemporaneamente parte della musica d'arte europea più progredita. La legittimazione di questa musica « marginale » si trova sempre in ciò, che essa dà forma a un canone tecnico in sé esatto e selettivo. In contrasto con le manifestazioni dell'ideologia nazista del *Blut und Boden* (« Sangue e terra »), la musica realmente etnica — il cui materiale, di per sé

facile e corrente, è organizzato in modo ben diverso da quello occidentale — possiede una potenza di estraniazione che la accomuna all'avanguardia e non alla reazione nazionalistica, e viene in certo modo in aiuto dal di fuori alla critica immanente della cultura cosi come essa si palesa nella musica radicale moderna. La musica ideologica del *Blut und Boden* è invece sempre affermativa e si tiene legata alla « tradizione »: mentre la tradizione di qualsivoglia musica ufficiale è sospesa nella dizione musicale di Janàcek che imita il linguaggio parlato proprio nel bel mezzo di tutti gli accordi perfetti.

7 « "Warum bist du so kurz? liebst du, wie vormals, denn / Nun nicht mehr den Gesang? fandst du, als Jüngling, doch / In den Tagen der Hoffnung, / Wenn du sangest, das Ende nie?" Wie mein Glück ist mein Lied. - Willst du im Abendrot / Froh dich baden? Hinweg ists, und die Erd ist kalt, / Und der Vogel der Nacht schwirrt / Unbequem vor das Auge dir » (« "Perché sei cosi breve? Non ami più dunque / come una volta il canto? Da adolescente, / quando cantavi, nei giorni della speranza, / mai trovavi la fine!" Come la mia felicità, il mio canto. Vuoi nel tramonto / bagnarti lieto? Già s'è spento, e la terra è fredda / e frulla l'uccello della notte / sinistro innanzi ai tuoi occhi »). Hölderlin,*Poesie,* Torino 1958, p. 115.

8 *Arnold Schönberg in höchster Verehrung* , München 1912. [La trad. it. del saggio, dovuta a M . Dona, si trova in*Espressionismo e dodecafonia* di L. Rognoni, Torino 1954, pp. 307 sg . N. d.*.T.]*.

9 Tali sgorbi sono ad esempio il tremolo nel primo pezzo per pianoforte dell'op. 19, o le battute 10, 269, 382 dell'*Erwartung*.

10 L'origine dell'atonalità intesa come purificazione completa della musica dalle convenzioni, ha proprio in questo un che di barbarico, che fa sempre vibrare negli sfoghi anticulturali della musica di Schònberg l'artificiosa superficie. L'accordo dissonante non soltanto, di fronte alla consonanza, è il più differenziato e progredito, ma sembra anche — a sentirlo — che il principio d'ordine della civiltà non l'abbia del tutto soggiogato, quasi come se esso in certo modo fosse più antico della tonalità. In questo stato caotico lo stile, poniamo, dell'*Ars nova* fiorentina — cioè il combinare le voci senza preoccupazioni armoniche — viene, da gente non addestrata, scambiato assai facilmente, nell'aspetto esterno, con certi prodotti spregiudicati del « contrappunto lineare ». Gli accordi complessi appaiono all'orecchio ingenuo « sbagliati », come se fossero frutto di un mestiere ancora imperfetto, cosi come il profano trova « mal fatti » i prodotti del disegno d'avanguardia. Il progresso stesso, con la sua protesta contro le convenzioni, ha un che di fanciullesco, qualcosa di regressivo. Le primissime composizioni atonali di Schönberg, in particolare i *Tre pezzi* per pianoforte op. n, spaventavano più per il loro primitivismo che per la loro complicatezza, e l'opera di Webern, con tutta la sua lacerazione o forse proprio grazie ad essa, resta quasi sempre primitiva. In questo impulso Strawinsky e Schönberg si sono per un momento sfiorati. Nel secondo il primitivismo della fase rivoluzionaria si riferisce anche al contenuto espressivo. L'espressione del dolore, non mitigata da convenzioni, sembra sgarbata: e quindi infrange il tabu della governante inglese a cui Mahler scombinò tutto proprio mentre essa ammoniva: « Don't get excited ». [Mahler, una volta che la governante del suo figlioletto raccomandava a questo « don't get excited » replicò: « Perché non dovrebbe agitarsi? Certo che deve farlo, ed è bene che lo faccia! » *N.d.T.]*. L'opposizione internazionale a Schönberg non è poi tanto diversa, nella sua motivazione più interiore, da quella contro il rigorosamente tonale Mahler (cfr. Max Horkheimer e T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* cit., p. 214).

11 A. Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, in « Musikalisches Taschenbuch », Wien 1911.

12 « Presentimenti » : è il titolo di uno dei *Cinque pezzi* per orchestra op. 16 di Schönberg, una delle opere più significative del periodo espressionista *[N. d. T,]*.

13 Battute 411 sg.,cfr. 401 sg. (*tausend Menschen ziehen vorüber*).

14 « Sull'orlo della via» [*N. d.T.]*.

15 Passano mille uomini, / ma quello ch'io bramo non c'è. / Inquieti volano gli sguardi, / domandano al frettoloso passante / se non è lui... / Ma domandano e domandano invano. / Nessuno risponde: « Eccomi. Sii calma ». / L'ansia riempie i momenti della vita / che l'adempimento non vuol placare, / e cosi io sto sulla sponda, all'orlo della via, / mentre la folla scorre, / finché — accecato dall'incendio di sole — / il mio occhio, stanco, si chiude *[N.d.T.]*.

16 In Alban Berg, in cui prevale la tendenza alla stilizzazione dell'espressione e che non si è mai emancipato del tutto dallo stile *liberty*, la citazione si presenta sempre più in primo piano, a partire dal *Wozzeck*. La *Suite lirica* cita testualmente un passo della *Sinfonia lirica* di Zemlinski e l'inizio del *Tristano-,* e una scena della *Lulu* cita le prime battute del *Wozzeck*. Mentre in tali citazioni l'autonomia della forma viene abrogata, la sua compattezza monadologica viene contemporaneamente riconosciuta come apparenza. Appagare la forma isolata significa adempiere ciò che già venne imposto a tutti gli altri: l'espressionista che fa citazioni si piega alla comunicazione.

17 *Verbundenheit*: è il titolo del pezzo per coro citato (*Leugne doch, dass du auch dazu gehörst! - Bleibst nicht allein) [N.d.T.*].

18 «Melodia di timbri» *[N.d.T.],*

19 Cfr. T. W. Adorno, *The Radio Symphony*, in « Radio Research 1941 », New York 1941, *passim.*

20 Le armonie perfette vanno paragonate alle espressioni occasionali del linguaggio, e ancor più al denaro nell'economia. Grazie alla loro astrattezza possono farsi avanti in ogni momento con una funzione mediatrice, e la loro crisi è profondamente attinente a quella di tutte le funzioni mediatrici nella fase presente. L'allegoria drammatico-musicale di Berg vi allude chiaramente: nel *Wozzeck* e nella *Lulu* l'accordo perfetto di *do maggiore* compare, in passi per il restò svincolati dalla tonalità, ogni volta che si parla di denaro. L'effetto è quello del marcatamente banale e obsoleto insieme: la monetina del *do maggiore* viene denunciata come falsa.

21 Battute 214 sg., 248 e 262.

22 Nell'atteggiamento di fronte all'organico, espressionismo e surrealismo si distinguono. La « lacerazione interiore » dell'espressionismo proviene dall'irrazionalità organica, e si commisura sul gesto repentino e sull'immobilità del corpo. Il suo ritmo imita quello del vegliare e del dormire. L'irrazionalità surrealista presuppone dissolta l'unità fisiologica del corpo - Paul Bekker chiamò una volta l'espressionismo di Schònberg « musica fisiologica » essa è antiorganica e si riferisce a materia morta; distrugge il limite che separa il corpo dal mondo degli oggetti, per convincere la società della reificazione del corpo. La sua forma è quella del montaggio, completamente estranea invece a Schònberg. Quanto più però nel surrealismo la soggettività si priva del suo diritto sul mondo degli oggetti e ne ammette, denunciandola, la supremazia, tanto più è disposta ad accettarne la forma prestabilita.

24 Cfr. T. W. Adorno, recensione di *American Jazz Music* di Wilder Hobson e di *Jazz Hot and Hybrid* di Winthrop Sargeant, in « Studies in Philosophy and Social Science », vol. IX (1941), n. I, p. 173.

25 Anche nella tendenza a dissimulare il lavoro nel fenomeno stesso Schönberg porta a compimento un vecchio impulso di tutta quanta la musica borghese (cfr. T. W. Adorno, *Fragmente über Wagner,* in « Zeitschrift für Sozialforschung », anno VIII 1939, fase, doppio 1/2, p 17)

26 Si tratta dell'ultimo dei *Fùnf Klavierstucke* op. 23, pubblicati nel 1923 *[N. d. T.*].

27 Non può essere certamente un caso che le tecniche « matematiche » della musica siano sorte a Vienna, come il positivismo logico. La tendenza al gioco numerico è tipica dell'*intellighenzia* viennese come il gioco degli scacchi al caffè. Essa ha ragioni sociali. Mentre le forze produttive intellettuali in Austria si erano sviluppate al livello dell'alta tecnica

capitalistica, quelle materiali erano rimaste arretrate. Proprio per questo il calcolo ordinatore divenne una chimera dell'intellettuale viennese. Se voleva partecipare al processo produttivo, egli doveva cercarsi un posto nell'industria del *Reich.* Se restava in patria diventava medico, giurista, oppure si attaccava al gioco numerico come al fantasma della potenza del denaro. L'intellettuale viennese — « bitte schòn! » — vuol dimostrare questo a sé e agli altri.

28 Qui e altrove l'autore usa il termine *Indifferenz,* insolito in tedesco, nel senso etimologico di « non-differenza », « parità », « equipollenza » dei vari elementi della composizione, per indicare che essi stanno su un medesimo livello di organizzazione tecnica *[N.d.T.].*

29 Cfr. nota I a p. 67 *[N.d.T.].*

30 Citato da R. Batka, *Allgemeine Geschichte der Musik,* Stuttgart, vol. I, p. 191.

31 Oswald Spengler, *Il tramonto dell'occidente,* Milano 1957, pp. 1341 sg.

32 *ibid.,* p. 670.

33 Una delle caratteristiche più sorprendenti dello stile maturo di Schònberg è che egli abolisce il senso della conclusione. Armonicamente, dopo la dissoluzione della tonalità, non esistevano già più formule cadenzali: ora esse vengono eliminate anche nel ritmo. La fine cade sempre più sovente sul tempo debole della battuta: diventa una pura e semplice interruzione.

34 La musica è il nemico del destino. Da tempi antichissimi le è stata attribuita la forza di opporsi alla mitologia, vuoi nell'immagine di Orfeo, vuoi nella teoria musicale cinese: solo con Wagner essa ha imitato il destino. Il compositore dodecafonico deve attendere come il giocatore il numero che esce, e rallegrarsi se è tale da dare un senso musicale. Berg ha parlato espressamente di questa gioia, quando dalla serie risultavano casualmente rapporti tonali. Con l'accrescersi del carattere di « gioco », la dodecafonia entra ancora una volta in relazione con la musica di massa. Le prime danze dodecafoniche di Schònberg sono di tipo giocoso, e Berg ne restò urtato al tempo dell'invenzione della nuova tecnica. Benjamin ha insistito sulla differenziazione tra apparenza e gioco, e ha additato il graduale estinguersi dell'apparenza. [Per la distinzione di « gioco » (*Spiel*) e « apparenza » *(Schein)* in Benjamin cfr. il saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* nel I voi. delle cit. *Schriften,* pp. 366 sgg.*N.d.T.].* L'apparenza, il superfluo, viene rigettato anche dalla dodecafonia: ma nel gioco si riproduce con essa anche e soprattutto quella mitologia che si è voluto scacciare come apparenza.

35 Ragione di questo è l'incompatibilità della plastica melodia liederistica — a cui il romanticismo aspira come a un suggello del soggettivismo — con l'idea beethoveniana « classica » della forma integrale. Brahms anticipa Schònberg in tutti i problemi di costruzione che vanno oltre il materiale armonico: e in lui si può già toccare con mano ciò che più tardi diventerà discrepanza tra esposizione seriale e continuazione, frattura tra il tema e la conseguenza più prossima che se ne deve trarre. Un esempio concreto potrebbe essere l'inizio del *Quintetto* per archi in *fa maggiore.* Si è inventato il concetto di « idea tematica » (*Einfall)* per distinguere il tema in quanto φύσει dalla conseguenza in quanto Φέσεί : essa non è una categoria psicologica, né fatto di « ispirazione », ma un momento del processo dialettico che si attua nella forma musicale. Essa rappresenta l'elemento irriducibilmente soggettivo di questo processo e, in questa indissolubilità, l'aspetto della musica come *essere,* laddove l'elaborazione tematica rappresenta il divenire e l'oggettività; quest'ultima poi contiene in sé, come momento di impulso, quel primo momento soggettivo, cosi come, all'inverso, il momento soggettivo come *essere,* possiede oggettività: la musica consiste, dal romanticismo in poi, nella contrapposizione e nella sintesi di questi momenti. Sembra però che essi si sottraggano a questa fusione, allo stesso modo che il concetto borghese di individuo sta in perenne contrasto con la totalità del processo sociale. L'incoerenza tra il tema e ciò che gli capita durante lo sviluppo, sarebbe la copia di tale inconciliabilità sociale. Eppure la composizione deve tenersi ben salda all'« idea » tematica, se

non vuole annullare il momento soggettivo e diventar simbolo di integrazione mortale. Mentre anche il genio di Beethoven ha rinunciato con grandiosità all'idea tematica, che già ai suoi tempi era stata incomparabilmente sviluppata dai maestri del primo romanticismo, Schònberg le si è al contrario mantenuto fedele, in quanto essa rappresenta la plasticità tematica, che peraltro da tempo era divenuta inconciliabile con la costruzione formale. Ma Schònberg accettò la costruzione formale proprio in forza della contraddizione giunta ormai all'estremo, e non per conseguire una conciliazione sul piano del « buon gusto ».

36 Questo fenomeno non va affatto attribuito allo scemare della forza compositiva individuale, ma al forte peso di gravità del nuovo procedimento. Dove Schònberg, nella sua maturità, ha a che fare con un materiale anteriore, assai più indipendente, come nella seconda *Sinfonia da camera*, la spontaneità e il flusso melodico non sono affatto inferiori ai pezzi più ispirati della sua gioventù. D'altra parte la caparbia insistenza che si avverte in molte composizioni dodecafoniche — e che è stata esattamente rappresentata nel grandioso primo tempo del terzo *Quartetto* — non è neppur essa accidentale né esterna rispetto all'essenza musicale di Schònberg. Tale caparbietà è piuttosto la controfigura dell'imperturbabile coerenza musicale, così come non si può non vedere, nella volontà di emancipazione di Schònberg, la debolezza neurotica dell'ansia. Soprattutto le ripetizioni di suoni, che hanno spesso nella musica dodecafonica un che di ostinato e di ottuso, compaiono in Schònberg, in forma rudimentale, già assai prima, e per lo più con un intendimento particolare di caratterizzazione, come nella *Gemeinheit* del *Pierrot.* Anche il primo tempo della*Serenata*, non dodecafonico, mostra tracce di questo andamento, che a volte richiama alla mente l'idioma musicale di Beckmesser. A volte la musica di Schònberg si esprime come se volesse aver ragione ad ogni costo di fronte ad una immaginaria corte giudiziaria. Berg ha evitato coscientemente questa gesticolazione, contribuendo così ancora una volta, contro la sua stessa volontà, al levigamento e al livellamento.

37 Già prima che Schònberg creasse la tecnica dbdecafonica, Berg spingeva in questa direzione la tecnica della variazione. La scena della bettola nel terzo atto del *Wozzec* è il primo esempio in cui il ritmo, melodicamente astratto, si fa tema, in obbedienza ad un preciso intento teatrale. Nella *Lulu* Berg ne ha fatto una grande forma, chiamandola*Monoritmica.*

38 Le prime opere dodecafoniche convalidano con la maggior evidenza possibile il principio dell'armonia complementare. Passaggi concepiti armonicamente, come la *coda* del primo tempo del *Quintetto* per fiati di Schònberg (battute 200 sgg.) o la cadenza in accordi del primo coro op. 27 (battute 24 sgg.), mostrano questa tendenza in una nudità quasi epidittica.

40 Cfr. Schònberg, op. 27 n. 1, battute 11, soprano e contralto; e la corrispondente battuta 15, tenore e basso.

41 Com'è noto, il contrappunto tradizionale ammette le dissonanze solo di passaggio e sui tempi deboli *[N.d.T.].*

42 « Nach Bergamo, zur Heimat, / Kehrt nun Pierrot zurück, / Schwach dämmert schon im Osten / Der grüne Horizont » (« A Bergamo, alla patria / ritorna ora Pierrot, / già debole a oriente albeggia / il verde orizzonte »): è l'ultima strofa di *Heimfahrt* (*Ritorno*) la penultima delle ventun liriche di Giraud che formano il testo del *Pierrot lunaire,* — di cui Adorno cita qui gli ultimi due versi *[N.d.T.].*

43 Questo pezzo, intitolato *Farben* (Colori) si basa su un accordo le cui note passano insen sibilmente da uno strumento all'altro, in modo da creare, nell'identità dell'accordo, una conti nua varietà timbrica: è il principio della*Klangfarbenmelodie [N.d. T.].*

44 Resta ancora indimostrata l'affermazione che, dopo il saggio programmatico di Erwin Stein del 1924, [« Neuen Formprinzipien », in *Von neuer Musik* di vari autori, Kòln 1925, pp. 59 sgg. *N.d.T.],* si continua a ripetere macchinalmente, e secondo cui nella libera atonalità non sarebbero possibili grandi forme strumentali. La *Gluckliche Hand* è forse più vicina a questa

possibilità di ogni altra opera di Schònberg. Ma l'incapacità alla grande forma va interpretata in maniera più grave che non nel senso filisteo secondo cui la si sarebbe voluta volentieri ma il materiale anarchico non la permetteva, e si sarebbero dovuti perciò escogitare nuovi principi formali. La dodecafonia non si limita ad apprestare il materiale in modo che si adatti infine alle grandi forme: essa fende un nodo gordiano. Tutto quanto in essa accade richiama l'atto di violenza. La sua invenzione è un colpo di mano del tipo che viene glorificato nella *Gluckliche Hand*: senza violenza non si aveva nessun risultato poiché il procedimento compositivo, polarizzato verso gli estremi, rivolgeva la sua punta critica contro l'idea della totalità formale. La dodecafonia vuole sottrarsi alla forza vincolante di questa critica.

45 L'esempio più spinto in questo senso è offerto dal *Trio* per archi op. 45, pezzo assai notevole che, nella sua scioltezza e nella costruzione della sonorità assoluta, rievoca la fase espressionista, alla quale è anche vicino come carattere, senza però affatto cedere nella struttura formale. L'insistenza con cui Schònberg continua a studiare i problemi che egli stesso ha sollevato, senza però confinarsi in uno « stile » — quale poteva ad esempio essere rappresentato dai primi lavori dodecafonici — può essere paragonata solo con l'opera di Beethoven.

46 Cfr. T. W. Adorno, *Der dialektische Komponist,* in *A. Schönberg, Festchrift,* Wien 1934.

47 Dopo d'allora egli non scrisse più tempi di sonata. Le parti della *Lulu* che si riferiscono a Schoen sembrano costituire un'eccezione. Ma l'« esposizione » e il suo ritornello, ripetizione totalmente « ricreata », sono separati dallo sviluppo e dalla ripresa da una distanza tale che difficilmente possono essere percepiti come forma effettiva, insieme con quelli: il nome « sonata » si riferisce, più che all'architettura sensibile, al tono sinfonico di questa musica, alla sua attività drammaticamente vincolatrice e allo spirito sonatistico della sua più intima connessione musicale.

48 Cfr. « Pult und Taktstock », anno V, Wien 1928, pp. 45 sgg.

49 Ciò può servire a comprendere perché Schonberg abbia terminato la seconda *Kammersymphonie* op. 38 a distanza di trentanni col materiale della tonalità in dissoluzione. Nel secondo tempo egli ha impiegato le esperienze dodecafoniche, allo stesso modo in cui le ultime composizioni dodecafoniche riprendono i caratteri di quell'epoca iniziale. La seconda *Kammersymphonie* appartiene al gruppo delle opere « dinamiche » dell'ultimo Schonberg. Essa tenta di andare oltre l'esteriorità della dinamica dodecafonica, riferendosi retrospettivamente ad un materiale « dinamico » — quello della tonalità per « gradi » cromatici — e tenta anche di impadronirsene con l'impiego più pieno del contrappunto costruttivo. Un'analisi dell'opera, che ai critici avvezzi a Sibelius appariva così antiquata, dovrebbe permettere di penetrare esattamente nello stadio della produzione più avanzata: con questo palese ritorno al passato, Schonberg riconosce l'aporia con tutta la coerenza che gli è propria.

50 « Il direttore di teatro che deve creare tutto dalla base, persino gli attori se li deve generare. Un visitatore non è fatto passare: il direttore è impegnato in importanti lavori per il teatro. Che cosa fa? Cambia le fasce di un futuro attore » (Franz Kafka, *Diari,* Milano 1953, p. 177).

51 Karl Linke in *Arnold Schonberg,* Mùnchen 1912, p. 19.

52 Terzo pezzo dei *Miroirs* per pianoforte *[N.d.T.]*.

53 L'autore si riferisce alla citazione del corale bachiano *Es ist genug,* introdotto da Berg nell'ultimo tempo del concerto per violino *[N.d. T.]*.

54 *Der Dichter spricht,* ultimo pezzo delle *Scene infantil* per pianoforte *[N. d.T.]*.

55 Arnold Schònberg, *Aphorismen*, in « Die Musik », anno IX, fase. IV, Berlin 1909-10, PP* I59 sgg- (riportato da L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia* cit.).

56 *Ibid.*

57 Si riferisce al contrappunto rigoroso di Fux, nella cui « terza specie » contro una nota stanno tre di ugual valore (ad esempio tre semiminime contro una minima col punto) *[N. d. T.*].

58 È il primo verso di *Entruckung* di Stefan George, musicata da Schònberg nel quarto tempo di questa composizione *[N.d.T.]*.

59 T. W. Adorno, *Spätstil Beethovens*, in « Auftakt », anno XVII, n. 5/6, Praga 1937, p. 67.

60 « Per i grandi le opere compiute non hanno un peso cosi grande come quei frammenti intorno a cui essi continuano a lavorare tutta la vita. Solo chi è più debole, più distratto, gioisce incomparabilmente di concludere, sentendosi cosi nuovamente rinato alla vita. Per il genio ogni cesura, e persino i più gravi colpi del destino cadono come un sonno ristoratore nella diligenza della sua operosità: e il loro campo di forza egli lo trasferisce nel frammento. Genio significa diligenza » (Walter Benjamin, *Einbahnstrasse,* in *Schriften* cit., I, p. 518). D'altra parte non bisogna ignorare che nella riluttanza di Schònberg a concludere proprio le opere disegnate più grandiosamente prevalgono anche altri motivi, oltre a quello positivo che abbiamo menzionato: e sono la tendenza distruttiva, con cui egli cosi spesso attenta alle proprie creazioni, la sfiducia inconscia ma profondamente operante nella possibilità di « capolavori » oggi, e la opinabilità dei propri testi che non poteva restargli nascosta.

61 Il concetto di Benjamin dell'opera d'arte « auratica » concorda in gran parte con quello dell'opera compiuta. L'« aura » è l'adesione perfetta e totale delle parti col tutto che costituisce l'opera. La teoria di Benjamin mette in luce l'aspetto storico-filosofico dell'oggetto, il concetto di opera d'arte compiuta invece dà risalto al fondamento estetico. [Per il concetto di *Aura* in Benjamin cfr. *Das Kunstwerk* cit., pp. 371 sgg. *N.d.T.]*. Ma quest'ultimo permette deduzioni che la filosofia della storia non trae di per sé. Ciò che infatti deriva dall'opera d'arte « auratica » — ovvero compiuta — nel periodo della sua dissoluzione, dipende dal rapporto che il suo stesso sfacelo ha con la conoscenza. Se infatti questo sfacelo resta cieco e inconscio, l'opera d'arte cade nell'arte di massa della riproduzione tecnica. Che in questa aleggino dovunque, come fantasmi, i resti dell'« aura », non è solo un destino puramente esteriore, ma è piuttosto espressione della cieca caparbietà delle immagini, che risulta evidentemente dal fatto che queste sono imprigionate negli attuali rapporti di autorità. In quanto autocosciente, invece, l'opera d'arte diventa critica e frammentaria. Schònberg e Picasso, Joyce e Kafka e persino Proust sono d'accordo su ciò che nelle opere d'arte ha oggi una speranza di sopravvivere. E questo permette forse ancora la speculazione sulla filosofia della storia: l'opera d'arte compiuta è quella borghese, quella meccanica appartiene al fascismo, e quella frammentaria indica, nello stadio della negatività totale, l'utopia.

62 *Sinnlosigkeit*, mancanza di senso *[N. d.T.]*.

64 L'autore si riferisce ad una superstizione popolare tedesca secondo cui il fanciullo che venga sorpreso dal rintocco delle ore nell'atto di fare una smorfia resta condannato per tutta la vita in quell'atteggiamento *[N.d.*T.].

Strawinsky e la Restaurazione

E non serve a nulla adottare di nuovo,
in modo per così dire sostanziale,
le *Weltanschauungen* del passato,
cioè volersi saldamente introdurre
in uno di questi tipi di mentalità;
ad esempio il farsi cattolico,
come molti hanno fatto recentemente
per ragioni d'arte, allo scopo di stabilizzare
la loro indole e per tramutare l'evidente
limitatezza delle loro facoltà rappresentative
per se stesse in qualcosa di essente in sé e per sé.

HEGEL, *Estetica*, II

Autenticità L'innervazione storica di Strawinsky e dei suoi seguaci si è fatta allettare dall'idea di restituire il suo carattere vincolante alla musica mediante procedimenti stilistici. Mentre il processo di razionalizzazione della musica e di dominio integrale del materiale coincideva con la sua soggettivazione, Strawinsky dà criticamente rilievo, per amore dell'autorità organizzativa, a ciò che in questa soggettivazione appare come un momento di arbitrio. Il progredire della musica verso la piena libertà del soggetto si presenta rispetto alle forze costituite come irrazionale, in quanto dissolve con l'indeterminatezza del suo linguaggio, la logica intelligibile della connessione esteriore. La vecchia aporia filosofica del soggetto che è veicolo di razionalità oggettiva però resta inseparabile dall'individuo immerso nella casualità, che deforma con le sue impronte l'esercizio di quella razionalità, viene infine addossata alla musica, che in realtà non è mai pervenuta alla logica pura. Lo spirito di autori come Strawinsky reagisce violentemente ad ogni moto che non venga determinato visibilmente dal costume generale, e propriamente ad ogni traccia di ciò che è socialmente evasivo. Loro intento è di metter l'accento sulla ricostruzione della musica nella sua autenticità, di imprimerle dall'esterno una convalida, di dotarla della violenza del « non poter essere altro che così ».

La musica della scuola viennese spera di partecipare della medesima violenza immergendosi senza fine in se stessa e mediante l'organizzazione integrale, ma non ne accetta la rigida immagine. Essa vuole che l'ascoltatore sia attivo nel compiere l'integramento e non lo riviva solo reattivamente. Dal momento che quella musica non irretisce l'ascoltatore, la coscienza di Strawinsky la denuncia come impotente e contingente. Egli rinuncia alla severa autoevoluzione della sostanza in favore della severa facciata del fenomeno, in favore della sua forza di persuasione. La musica, nel suo modo di presentarsi, non deve tollerare contraddizioni, e Hindemith in gioventù formulò questo pensiero con grande chiarezza: egli immaginava uno stile in cui tutti scrivessero in maniera identica, com'era stato ai tempi di Bach e di Mozart; e come insegnante egli persegue ancor oggi un tale programma di livellamento. La scaltrezza formalistica e la raffinata maestria di Strawinsky erano fin dagli inizi completamente scevre di simili ingenuità, ed egli ha intrapreso il suo tentativo di restaurazione senza pretese livellatrici, ma con urbana coscienza, pienamente consapevole dell'aspetto problematico e giullaresco della sua poetica : anche se ciò è stato poi dimenticato al cospetto delle nude partiture che egli oggi produce. Il suo oggettivismo pesa cosi assai più di quello dei suoi adepti, poiché comprende in sé sostanzialmente il momento della propria negatività. Tuttavia non si può dubitare che la sua opera antivisionaria sia ispirata dalla visione dell'autenticità, da un *horror vacui,* dall'angoscia dell'inanità di ciò che non trova più risonanza sociale e che è incatenato all'effimero destino del singolo. In Strawinsky agisce tenacemente il desiderio, tipico dell'individuo immaturo, di diventare un classico con una sua validità e di essere conservato come tale, invece di restare solo un moderno la cui sostanza si consuma nella controversia delle tendenze e che sarà tosto dimenticato. Bisogna riconoscere, in tale modo di reagire, il rispetto non illuminato e l'impotenza delle speranze ad esso connesse — giacché nessun artista ha il potere di stabilire ciò che dovrà sopravvivere —: ma è altrettanto indiscutibile che alle sue origini sta un'esperienza che nessuno può contestare, e tanto meno chi conosce l'impossibilità della restaurazione. Anche il *Lied* più perfetto di Anton Webern è inferiore, quanto ad autenticità, alla melodia più semplice della *Winterreise* [1] : pur nella perfetta riuscita esteriore esso denota quasi l'accettazione incondizionata di una situazione di coscienza. Questa situazione di coscienza trova l'oggettivazione più adeguata: la quale però non decide del-

l'oggettività del contenuto né della verità o non-verità della condizione di coscienza stessa. Strawinsky tende dritto a questa oggettivazione, senza sforzarsi di esprimere una situazione che egli, più che fissare, preferirebbe abbracciare con lo sguardo. Per le sue orecchie la musica più progredita non suona come se fosse esistita fin dall'inizio dei tempi : ed egli vuole invece che la musica raggiunga questo effetto. La critica di questo obiettivo si esaurisce nell'esame dei suoi diversi gradi di realizzazione.

Sacrificio e mancanza di obiettivi Strawinsky ha sdegnato il cammino facile verso l'autenticità, che sarebbe stato quello accademico, l'autolimitazione al patrimonio ormai accettato dell'idioma musicale formato durante il xviii e xix secolo e che ha assunto per la coscienza borghese, a cui appartiene, il *cachet* della evidenza e del « naturale ». Lo scolaro di quel Rimsky-Korsakov che correggeva l'armonia di Mussorgsky secondo le regole del conservatorio, si è ribellato alle regolette da tavolino come solo avrebbe potuto in pittura un *fauve*[2]. Per Strawinsky, col suo senso della necessità vincolante, la pretesa posta da quelle regole diveniva insopportabile nel momento in cui confutava se stessa ponendo il *consensus* mediato dall'insegnamento al posto della violenza palpitante che la tonalità esercitava nei tempi eroici della borghesia. Il conio della lingua musicale, la constatazione che ogni sua formula era interamente permeata da determinati obiettivi (*Intentionen*), non gli si presentò come avallo di autenticità, ma come logorio[3]. L'autenticità ormai consunta va eliminata per conservare l'efficacia del suo proprio principio : e ciò si ottiene demolendo qualsiasi obiettivo. Da ciò, quasi fosse un diretto contatto con la materia prima della musica, egli si attende la necessità vincolante. Incontestabile è l'affinità con la fenomenologia filosofica che nasce proprio contemporaneamente. La rinuncia ad ogni psicologismo e la riduzione al puro fenomeno, come si presenta in quanto tale, deve schiudere una regione di indubitabile, « autentico » essere. Qui come là la sfiducia in ciò che non è originario — cioè in fondo il presentimento della contraddizione tra la società reale e la sua ideologia — induce a ipostatizzare come verità il « resto » che avanza — dopo avere eliminato il presunto « contenuto ». Qui come là lo spirito resta impigliato nell'illusione di poter sfuggire, nel proprio ambito — quello di pensiero e arte, — alla maledizione di essere soltanto spirito e riflessione, e non l'essere stesso; qui come là la contrapposizione non mediata di « cosa » e riflessione spirituale diventa l'assoluto, ed investe così il prodotto del soggetto con la dignità di un dato di fatto naturale. In entrambi i casi si tratta di una chimerica rivolta della cultura contro la propria stessa natura di cultura, rivolta che Strawinsky intraprende non solo nel gioco familiarmente estetico con la barbarie, ma sospendendo rabbiosamente ciò che si chiamava civiltà in musica, cioè l'opera d'arte umanamente eloquente. Egli viene attirato là dove la musica, non più all'altezza del soggetto borghese in pieno rigoglio, diventa musica priva di obiettivi e stimola movimenti corporei invece di conservare un significato; ovvero là dove il significato della musica è ritualizzato in modo da non essere più inteso come senso specifico dell'atto musicale. Il suo ideale estetico è quello dell'efficienza indiscussa. Come per Franz Wedekind nei suoi pezzi da circo, anche per Strawinsky « arte corporea » diventa un motto.

Incomincia come compositore ufficiale del balletto russo, e da *Petruska* in poi le sue partiture tracciano passi e gesti, ben lontane dal compenetrare il personaggio del dramma. Esse si delimitano e si specializzano, in estremo contrasto con quell'esigenza comprensiva che la scuola di Schönberg, nelle sue creazioni più significative, spartisce ancora col Beethoven d*ell'Eroica*. Strawinsky paga scaltramente il suo tributo alla divisione del lavoro, che viene invece denunciata dalla ideologia della *Glückliche Hand* schönberghiana, conscio com'è dell'impossibilità di oltrepassare, con la spiritualizzazione, il limite della capacità lavorativa in senso artigiano. Qui si rivela, accanto alla mentalità moderna dello specialista, un elemento antideologico : l'ideale di adempiere il proprio compito preciso e non, come diceva Mahler, di costruire un mondo con tutti i mezzi della tecnica. Come cura contro la divisione del lavoro, egli propone di portarla

all'estremo facendosi in tal modo gioco della cultura basata su di essa. Dalla specializzazione egli trae la specialità del *music-hall*, del varietà, del circo, glorificata in *Parade* da Cocteau e Satie ma già premeditata in *Petruska.* La creazione estetica diventa infine ciò a cui già essa si andava preparando nell'impressionismo: *tour de force,* rottura della forza di gravità e miraggio dell'impossibile, da raggiungere attraverso la massima intensificazione dell'allenamento specialistico. In realtà l'armonia di Strawinsky resta sempre sospesa e si sottrae alla gravitazione del procedimento degli accordi per gradi armonici. L'ossessione e la perfezione dell'acrobata, priva di ogni senso, l'illibertà di chi ripete sempre la stessa cosa finché gli riescono gli esercizi più temerari, denota oggettivamente senza porsi nessun obiettivo una padronanza piena, una sovranità e una libertà dalla costrizione naturale che però vengono al tempo stesso smentite come ideologia nel momento in cui si affermano. La riuscita dell'atto acrobatico, infinita nella sua cecità, quasi sfuggita alle antinomie estetiche, viene magnificata come ardita utopia di uno che, grazie all'estrema divisione del lavoro e all'estrema concrezione, sorvola i limiti borghesi. La mancanza di obiettivi vale quale promessa di adempierli tutti. *Petruska,* stilisticamente « neoimpressionista », si compone di innumerevoli pezzi di bravura, dal continuo squittio di seconde impiegato nella *Fiera,* fino all'imitazione e al dileggio di tutta la musica rigettata dalla cultura ufficiale, e deriva dall'atmosfera del *cabaret* letterario e insieme artigianale. Pur restando fedele all'aspetto apocrifo di quest'ultimo, Strawinsky si è contemporaneamente rivoltato contro ciò che vi restava di elevato in senso narcisistico e contro ciò che aveva un'anima pagliaccesca : insomma contro l'aura di *boheme.* E contro questa egli ha condotto la sdegnosa demolizione dei valori interiori, che il numero di *cabaret* aveva già puntualmente inaugurato. Questa tendenza conduce dall'artigianato industriale — che ammannisce l'anima come una merce — a negare l'anima nella protesta contro il carattere di merce; e ancora a vincolare solennemente la musica alla fisicità e a ridurla all'apparenza, la quale assumerebbe una significazione oggettiva se rinunciasse di sua spontanea volontà a significar qualcosa. Egon Wellesz non ha sbagliato paragonando *Petruska* al *Pierrot* di Schònberg. Gli argomenti, identici nominalmente, si sfiorano nell'idea, che è la trasfigurazione neoromantica, già allora un poco invecchiata, del *clown,* la cui tragicità preannuncia l'impotenza insorgente della soggettività, mentre la soggettività condannata predomina però ancora ironicamente; Pierrot e Petruska, come anche lo straussiano Eulenspiegel — che riecheggia un paio di volte con tanta evidenza nel balletto di Strawinsky — sopravvivono al proprio sfacelo. Ma le linee storiche della nuova musica si separano nella maniera di trattare il tragico *clown*[4]. In Schònberg tutto converge sulla soggettività solitaria che si riassorbe in se stessa; tutta la terza parte delinea un « ritorno » in una vitrea terra di nessuno nella cui atmosfera cristallina e priva di vita il soggetto, reso quasi trascendentale e liberato dagli irretimenti dell'empirico, si ritrova su un piano immaginario. A ciò giova non meno del testo la complessione della musica, che con la sicurezza di un naufrago, abbozza l'immagine di una speranza disperata. Questo pathos è del tutto estraneo al *Petruska* strawinskyano, a cui certo non mancano tratti soggettivistici : ma la musica si mette dalla parte di quelli che deridono il maltrattato, non dalla parte di questo, e di conseguenza l'immortalità del *clown* non acquista alla fine per la collettività il significato di una conciliazione, ma di una sinistra minaccia. La soggettività assume, in Strawinsky, l'aspetto della vittima; ma la musica — e qui egli si beffa della tradizione dell'arte umanistica — non si identifica con essa, bensì con l'istanza distruttrice. Mediante la liquidazione della vittima essa si priva degli obiettivi, e quindi della propria soggettività.

L'organetto di Barberia come fenomeno primigenio Sotto l'involucro neoromantico, questa virata contro il soggetto è già compiuta in *Petruska.* Lunghi tratti di questo balletto — la maggior parte se se ne esclude il secondo quadro — nel contenuto musicale sono molto semplificati, in contraddizione con l'intricata psiche del burattino chiamato a una vita ingannevole, e lo sono anche nel contenuto tecnico, in contraddizione con una strumentazione estremamente raffinata.

Questa semplificazione corrisponde all'atteggiamento della musica di fronte al rimprovero della marionetta, che è l'atteggiamento del divertito osservatore di scene fieristiche. Queste rappresentano una impressione stilizzata di tumulto, con un fondo di quella gioia provocatoria che l'individuo stanco di differenziazioni trova in ciò che disprezza: pressapoco come gli intellettuali europei gustavano con accurata ingenuità il film e il romanzo giallo, preparandosi in tal modo alla loro funzione specifica in seno alla cultura di massa. In questo vuoto soffrire che viene dal sapere, è già implicito un momento di autoestinzione dell'osservatore. Come questi si dissolve nel rumore del carosello e si traveste da fanciullo per liberarsi del peso della razionale vita quotidiana nonché della sua psicologia, così si spoglia del proprio io e cerca la buona sorte identificandosi con quella folla amorfa descritta dal Le Bon, la cui immagine è contenuta in quel frastuono[5]. Ma cosi egli si mette dalla parte di chi ride : alla musica, che osserva Petruska come soggetto estetico, il vano destino di questi appare comico. La categoria fondamentale di *Petruska* è quella del grottesco, e come tale la partitura la usa spesso come indicazione per i *soli* degli strumenti a fiato : è la categoria del particolare, sfigurato e liquidato. Cosi viene alla luce la disintegrazione del soggetto. Grottesco è in *Petruska* l'elemento « caratteristico » : melismi sbagliati, costretti all'ottusità, che spiccano solo in rapporto con l'armonica gigantesca del totale acustico — immagine al negativo della gigantesca arpa neoromantica. Quando si incontra un elemento soggettivo, esso è depravato — reso sentimentalmente falso o inebetito —; esso è chiamato in causa come qualcosa di già meccanico, reificato, in un certo senso già estinto. Gli strumenti a fiato, in cui si manifesta, sembrano un organetto di Barberia : è l'apoteosi dello strombazzamento [6] ; e del resto anche gli archi vengono sbeffeggiati[7], spogliati del suono che dà loro vita. Le immagini della musica meccanica producono lo *choc* di una modernità ormai trascorsa e decaduta a infantilismo. Essa diviene, come più tardi nei surrealisti, la porta aperta alle irruzioni nel passato primigenio. L'organetto di Barberia, quale si udiva una volta, funge da *déjà vu* acustico, da reminiscenza; improvvisamente, come a un cenno dello stregone, l'immagine del logorio e della decadenza deve tramutarsi in un rimedio contro lo sfacelo. È il fenomeno-base dell'operazione spirituale eseguita da Strawinsky : egli spaccia l'organetto per organo bachiano. E in ciò il suo umorismo metafisico si può riferire alla somiglianza dei due strumenti, al prezzo vitale che il suono deve pagare per purificarsi degli obiettivi. Tutta la musica fino ad oggi ha dovuto pagare, la validità del vincolo collettivo con un atto di violenza contro il soggetto, intronizzando come autorità un elemento meccanico.

Il Sacre *e la plastica negra* Il *Sacre du Printemps,* l'opera di Strawinsky più celebre e più progredita in rapporto al materiale, fu concepito, stando all'autobiografia, durante il lavoro su *Petruska* : il che non è certo casuale. Nonostante tutto il contrasto stilistico tra il primo balletto, ammannito gastronomicamente, e l'altro, così tumultuoso, entrambi hanno in comune il nucleo, il sacrificio antiumanistico alla collettività: sacrificio senza tragicità, immolato non all'immagine nascente dell'uomo, ma alla cieca convalida di una condizione che la vittima stessa riconosce, sia con l'autoderisione che con l'autoestinzione. Questo motivo, che determina totalmente la condotta della musica, lascia l'involucro giocoso del *Petruska* per presentarsi nel *Sacre* con una gravità sanguinosa. Appartiene agli anni in cui si incominciavano a chiamare « primitivi » i selvaggi, alla sfera di Fraser e di Lévy-Bruhl, e anche a quella del *Totem e Tabù.* Non si voleva affatto in Francia contrapporre in tal modo al progresso il mondo preistorico: ma piuttosto si « indagava » questo con un distacco positivistico assai adatto alla distanza che la musica di Strawinsky conserva dagli orrori che avvengono sulla scena e che essa accompagna senza commenti. « Ces hommes crédules, — scriveva Cocteau con buone intenzioni illuministiche e con una certa benignità a proposito della gioventù preistorica del *Sacre,* — s'imaginent que le sacrifice d'une jeune fille élue entre toutes est nécessaire à ce que le printemps recommence »[8]. La musica dice:

così stavano le cose — e, come Flaubert nella *Madame Bovary,* non prende posizione. L'orrore viene osservato con un certo compiacimento, non trasfigurato, ma rappresentato senza mitigazioni. Da Schönberg viene accolto l'uso di non risolvere la dissonanza, e questo principio costituisce l'aspetto cultural-bolscevico dei *Quadri della Russia pagana.* Quando l'avanguardia si dichiarò per la plastica negra, la finalità reazionaria del movimento era del tutto celata: il rifarsi alla preistoria sembrava servisse più a emancipare l'arte, rimasta finora incavezzata, che ad irreggimentarla. Ancor oggi va tenuta ben presente la differenza che corre tra codesti manifesti « anticulturali » e il fascismo della cultura, se non si vuol perdere di vista il doppio senso dialettico del tentativo di Strawinsky. Egli poggia sul liberalismo esattamente come Nietzsche. La critica della cultura presuppone una sostanzialità propria della cultura : essa prospera sotto la sua protezione e riceve da lei il diritto di trinciar giudizi senza scrupoli, comportandosi come un autonomo fatto spirituale, anche se alla fine essa si rivolge contro lo spirito. Il sacrificio umano, in cui si preannuncia l'insorgente strapotenza del collettivo, viene determinato dall'insufficienza della condizione collettiva in sé, e proprio la selvaggia rappresentazione del selvaggio non soddisfa solo, come le rinfaccia il filisteo, il bisogno di stimoli romantico-progressisti, ma anche l'anelito a liquidare l'apparenza sociale, la spinta verso la verità, al di sotto delle mediazioni e dei mascheramenti borghesi della violenza. In questa disposizione d'animo è presente l'eredità propria della rivoluzione borghese. Il fascismo invece, che liquida letteralmente la cultura liberale insieme con i suoi critici, appunto per questo non può tollerare l'espressione del barbarico. Non per nulla Hitler e Rosenberg hanno deciso le contese culturali all'interno del partito contro l'ala intellettuale nazional-bolscevica a favore del sogno piccolo borghese di colonnati, nobile semplicità e calma grandezza[9]. Il *Sacre* non si sarebbe potuto eseguire nel terzo Reich dalle innumerevoli vittime umane: e chiunque osava ammettere direttamente nell'ideologia la barbarie della prassi, cadeva in disgrazia. La barbarie tedesca — era forse stata questa l'idea di Nietzsche — avrebbe, senza menzogne, sradicato insieme con l'ideologia, la barbarie stessa. Nonostante ciò l'affinità del *Sacre* con il suo modello è incontestabile, e così il suo gauguinismo, le simpatie del suo autore che, come riferisce Cocteau, sbalordiva i giocatori di Montecarlo mettendosi i gioielli di un sovrano negro[10]. Non solo in quest'opera risuona di fatto lo strepito della guerra sopraggiungente, ma essa gioisce scopertamente della propria scoperta sontuosità, che del resto poteva ben comprendersi nella Parigi dei *Valses nobles et sentimentales* [11]. La pressione della cultura borghese reificata la spinge a fuggire nel fantasma della natura, che si rivela poi emissario dell'oppressione assoluta : i nervi estetici vibrano dal desiderio di regredire all'età della pietra.

Elementi tecnici nel Sacre Come pezzo virtuosistico della regressione il *Sacre du Printemps* è il tentativo di impadronirsi di questa mediante la sua immagine, e non di abbandonarlesi semplicemente. Questo impulso ha la sua parte nell'efficacia indescrivibilmente vasta che questo lavoro specialistico ha avuto sulla generazione di compositori successiva : non solo esso convalidava come *up-to-date* l'involuzione del linguaggio musicale e dello stadio di coscienza ad essa conforme, ma prometteva al tempo stesso di resistere alla presentita liquidazione del soggetto, facendola cosa sua o almeno registrandola artisticamente come può fare un osservatore signorilmente imparziale. Imitando i selvaggi si eviterebbe, con una magia realistica e bizzarra insieme, di cadere in preda a quel che si teme. Come già agli inizi, nel *Petruska,* il montaggio con frammenti è dovuto ad un procedimento umoristico-conservatore, e viene dovunque perseguito grazie a trucchi tecnici, così ogni regressione dell'opera di Strawinsky è appunto manipolata come un'immagine riflessa che non dimentica mai neppure per un istante l'autocontrollo estetico. Nel *Sacre* un principio virtuosistico di selezione [1 2] e stilizzazione, impiegato con grande spregiudicatezza, cagiona l'effetto del preistorico. Rifiutando il melodizzare neoromantico, sul tipo saccarinoso del *Cavaliere della rosa* — contro cui intorno al 1910 devono essersi sollevati

nel modo più violento gli artisti più sensibili[13], — ogni melodia di una certa lunghezza e ben presto anche ogni realtà soggettiva che si sviluppi musicalmente diventa tabù. Il materiale si limita, come nell'impressionismo, a rudimentali successioni di suoni. Ma l'atomizzazione debussyana dell'inciso melodico viene trasformata, da mezzo compatto di confluenza di macchie sonore, in mezzo di disintegrazione del procedimento organico. Resti scompaginati ed esigui devono rappresentare il patrimonio senza padrone e senza soggetto del tempo primitivo, tracce mnestiche filogenetiche — « petites mélodies qui arrivent du fond des siècles »[14]. Le particelle melodiche che stanno di volta in volta alla base di ciascuna sezione del *Sacre* sono per lo più di tipo diatonico, folkloristiche nell'inflessione o tolte semplicemente di peso dalla scala cromatica, come le quintine della danza finale [15] : non sono mai una successione « atonale » di intervalli, completamente libera, non riferita ad una scala preordinata. A volte si tratta di una scelta limitata dai dodici suoni, all'incirca come nella pentatonia, quasi che gli altri suoni fossero tabù e non potessero esser toccati : si può ben pensare, nel caso del *Sacre*, a quel *délire de toucher* che Freud riconduce al tabù dell'incesto. Il caso elementare della variante ritmica, in cui consiste la ripetizione, è che l'inciso viene costruito in modo tale che, quando ricomincia senza pause subito dopo la sua conclusione, gli accenti vanno a cadere su note diverse da quelle dell'inizio *(Jeu du rapt)*. Sovente, come gli accenti, vengono scambiate anche le lunghe e le brevi. Dovunque le differenze dal modello tematico agiscono come se si producessero mediante un semplice scuotimento, sì che le cellule melodiche stanno sotto una condanna in quanto non vengono condensate, ma impedite nel loro sviluppo. Regna così, anche nell'opera di Strawinsky esteriormente più radicale, una contraddizione tra il moderato decorso orizzontale e quello temerario verticale, che contiene già in sé la condizione del ristabilimento della tonalità intesa come un sistema di relazioni la cui struttura è più conforme ai melismi di quanto non lo siano gli accordi di molti suoni. Questi hanno una funzione coloristica e non costruttiva, laddove in Schönberg l'emancipazione dell'armonia riguardava fin dagli inizi la melodia, in cui la settima maggiore e la nona minore vengono considerate sullo stesso piano degli intervalli abituali. Tuttavia anche armonicamente non mancano nel *Sacre* interferenze tonali, come la frase vetustamente modale dei fiati nella *Danse des adolescentes*[16]. Nel suo insieme l'armonia è vicinissima a ciò che il Gruppo dei Sei[17] dopo la prima guerra mondiale chiamava politonalità. Il modello impressionistico per la politonalità è il risonare contemporaneo di musiche spazialmente separate sulla piazza della fiera, un'idea comune sia a Strawinsky che a Debussy, e che ha nella musica francese intorno al 1910 una funzione simile a quella della chitarra e del mandolino nel cubismo. Essa appartiene contemporaneamente al patrimonio dei motivi russi (una delle opere di Mussorgsky ha per scena una fiera). Le fiere continuano apocrifamente ad esistere nel mezzo dell'ordine culturale e fanno pensare al nomadismo, ad una condizione non sedentaria né stabilizzata ma preborghese, le cui tracce anchilosate giovano ora al traffico commerciale. NeH'impressionismo il penetrare nella civiltà borghese di tutto ciò che è inesplorato viene dapprima gustato sorridendo come dinamica di quella civiltà, come « vita », ma viene poi frainteso e piegato, in moti arcaici che minacciano la vita dello stesso principio borghese dell'individuazione. Questo mutamento di funzioni è la novità della musica di Strawinsky rispetto a quella di Debussy. Il passaggio armonico più terrificante del *Sacre,* che è l'interpretazione dissonante di quel tema modale dei fiati nelle *Rondes printanières* dal n. 53 al 54, è un effetto fieristico ampliato panicamente, e non una liberazione della «vita istintuale dei suoni». Logicamente cade, con lo sviluppo armonico, anche il procedimento armonico stesso. I pedali armonici, che già in *Petruska* avevano un'importante funzione per rappresentare una sonorità rotante e come fuori del tempo, divengono, una volta dissolti nei ritmi di ostinato, principio esclusivo dell'armonia. La cementazione armonico-ritmica dovuta all'ostinato permette di tener

dietro con facilità alla musica fin dall'inizio, nonostante tutta la sua asprezza dissonante. Infine è di lì che è uscita la noia controllata della tipica musica da festival dalla prima guerra mondiale in poi, per quel tanto almeno che si atteggia a moderna. Verso il contrappunto lo specialista Strawinsky si è sempre mostrato disinteressato: prova ne sia quel paio di modeste combinazioni di temi che si trovano in *Petruska,* disposte in modo da accorgersene appena. Qui è in gioco tutta la polifonia, indipendentemente dagli accordi di molti suoni come tali. L'uso del contrappunto è ormai raro, e per lo più esso compare nelle oblique interferenze dei frammenti tematici. Problemi formali, intesi come problemi di un tutto che progredisce, non se ne presentano affatto, e la costruzione dell'insieme è poco elaborata. Ad esempio i tre pezzi veloci *Jeu du rapt, Danse de la terre* e *Glorìficatìon de l'élue,* con le parti principali frammentarie nei legni acuti, sono fatalmente simili. Il concetto della specialità trova la sua formula musicale: di tutti i fattori costitutivi della musica viene ancora ammesso da una parte solo quello della marcata articolazione di elementi consecutivi — anche questo in un senso altamente specializzato, — e dall'altra il timbro strumentale, sia in forma di un *tutti* espansivo e virulento, sia come particolare effetto di colore. Uno dei molti procedimenti possibili, la concatenazione di complessi definiti da un archetipo, d'ora innanzi è resa esclusiva.

«Ritmo» Gli imitatori di Strawinsky restarono inferiori al loro modello : sfugge loro la sua forza di rinuncia, il suo *renoncement,* la perversa gioia della ricusa. Egli è moderno in ciò che non può più tollerare, e propriamente nell'avversione alla intera sintassi musicale, ma questa sensibilità sfugge ai suoi seguaci, ad eccezione forse di Edgar Varèse[18]. La maggior larghezza di mezzi musicali che essi, data la loro innocua origine, si permettono, li priva appunto di quell'aspetto d'autenticità che li aveva spinti a scegliere Strawinsky. Sarebbe istruttivo paragonare con l'originale un'imitazione del *Sacre* come l'*Offrande à Shiva* di Cl. Delvincourt. L'orgia sonora impressionista vi appare come un corrosivo in cui viene immersa la vittima, uccidendone il sapore. Del resto un rapporto analogo esisteva già tra Debussy e i suoi adepti, come Dukas.

Il gusto coincide in gran parte con la possibilità di rinunciare a seducenti mezzi artistici, e in questa negatività consiste da una parte la verità del « gusto » stesso, intesa come verità dell'innervazione storica, ma d'altra parte anche un elemento conclusivo, che impone delle privazioni[19]. La tradizione della musica tedesca, che comprende anche Schònberg, è caratterizzata fin da Beethoven, sia nel buono che nel cattivo senso, dall'assenza di «gusto». Il predominio del gusto collide invece, in Strawinsky, con la « cosa ». L'efficacia arcaica del *Sacre* è dovuta a una censura musicale, a un proibirsi tutti gli impulsi che non siano conciliati col principio di stilizzazione: ma la regressione così raggiunta con scaltrezza formalistica fa regredire anche lo stesso atto compositivo, immiserisce i modi di procedere, rovina la tecnica.

I seguaci di Strawinsky sogliono uscire dal disagio in cui li getta una tale constatazione definendo il loro maestro come il musicista del ritmo, e attestando che egli ha rimesso in onore la dimensione ritmica soffocata dal pensiero melodico-armonico e ha così disseppellito le origini sepolte della musica: e in realtà l'apparato del *Sacre* vorrebbe evocare i ritmi complessi e al tempo stesso severamente disciplinati di certi riti primitivi. All'opposto è stato dato risalto a ragione, da parte della scuola di Schònberg, al fatto che il concetto di ritmo, adoperato per lo più troppo in astratto, è ristretto anche in Strawinsky. Certo in lui la membratura ritmica come tale si presenta nella sua nudità, ma solo a costo di tutte le altre acquisizioni dell'organizzazione ritmica. Non solo manca la flessibilità espressiva e soggettiva del tempo musicale, che Strawinsky ha costantemente irrigidito a cominciare dal *Sacre,* ma mancano anche tutte le relazioni ritmiche connesse con la costruzione, con la compagine compositiva interiore e col « ritmo complessivo » di tutta la forma. Il ritmo è accentuato, ma disgiunto dal contenuto musicale[20]. Finisce con

l'esserci meno ritmo qui che là dove esso non viene feticizzato : restano solo riverberazioni di elementi sempre identici e affatto statici, un continuo incepparsi in cui l'irregolarità del ritorno sostituisce il nuovo. Questo appare evidente nella *Danza finale dell'eletta,* che rappresenta il sacrificio umano, dove le battute più complicate, che costringono il direttore a gesti da equilibrista[21], si susseguono nelle più piccole suddivisioni di tempo col solo scopo di inculcare alla danzatrice e agli ascoltatori un'inalterabile rigidità mediante *chocs* e scosse convulse, che nessuna disposizione ansiosa può anticipare. Il concetto di *choc* corrisponde appieno a quell'epoca, e appartiene allo strato fondamentale di tutta la musica nuova, anche della più opposta : e della sua importanza per lo Schonberg espressionista si è già parlato. Si può supporre che la causa sociale ne vada ricercata nella sproporzione, irresistibilmente accresciuta nel tardo industrialismo, tra il corpo dell'uomo singolo e gli oggetti da un lato, e le forze del progresso tecnico dall'altro : sulle quali l'uomo domina, senza che il suo sensorio — rappresentante la possibilità dell'esperienza — possa domare l'eccesso sfrenato, finché la forma di organizzazione individualistica preclude alla società comportamenti collettivi. Questi sarebbero d'altronde forse soggettivamente maturi per lo stadio delle forze produttive oggettive e insieme tecniche. Mediante gli *chocs* il singolo si accorge direttamente della propria nullità di fronte alla macchina gigantesca dell'intero sistema. Fin dal secolo xix essi hanno lasciato dietro di sé le loro tracce nell'opera d'arte [22], e dal punto di vista musicale Berlioz è forse stato il primo per la cui opera essi siano stati essenziali. Ma tutto dipende da come la musica mette in azione le esperienze dello *choc.* Nello Schònberg di mezzo essa se ne difende rappresentandoli. Nell' *Erwartung,* o in quella deformazione dello *Scherzo,* così terribilmente sconvolta, che si può notare già nella *Lockung* dell'op. 6 fino al secondo pezzo per pianoforte dell'op. 23, essa gesticola quasi come un uomo pervaso da un'angoscia selvaggia. A quest'ultimo però riesce ciò che in linguaggio psicologico si chiama « disposizione ansiosa » : mentre lo *choc* lo attraversa e dissocia la durata continuativa di antico stampo egli resta padrone di se stesso, soggetto; ed è così ancora in grado di sottomettere alla sua vita, che non cessa, l'effetto dell'esperienza di *choc* e di convertir quest'ultima — con eroismo — in elementi del proprio linguaggio. In Strawinsky non c'è né disposizione ansiosa né un io che opponga resistenza, ma egli si tiene per detto che gli *chocs* non permettono che qualcuno se ne impadronisca. Il soggetto musicale rinuncia a imporsi e si accontenta di conformarsi agli scossoni riflettendoli. Si comporta letteralmente come un ferito grave vittima di un incidente : egli non può assorbirlo e lo ripete continuamente nello sforzo disperato del sogno. Quel che sembra assorbimento completo degli *chocs,* cioè l'arrendevolezza della musica agli scossoni ritmici provenienti dall'esterno, è in verità proprio la testimonianza che l'assorbimento è fallito. È questo il più intimo inganno dell'oggettivismo : la distruzione del soggetto mediante lo *choc* viene trasfigurata nella complessione estetica come vittoria del soggetto, e insieme come suo superamento attraverso l'essente in sé.

L'identificazione con il collettivo L'idea coreografica del sacrificio impronta anche la fattura musicale, nella quale viene estirpato, e non solo sulla scena, tutto ciò che si differenzia, in quanto individuato, dal collettivo. La punta polemica di Strawinsky si è aguzzata con l'accrescersi del perfezionamento stilistico. In *Petruska* l'elemento dell'individualizzato compariva sotto la forma del grottesco, e ne era guidato [23] : nel *Sacre* non c'è più niente da ridere. Nulla forse mostra più chiaramente come in Strawinsky modernità e arcaismo siano due aspetti dello stesso fenomeno. Eliminando l'innocenza del grottesco, l'opera d'arte si pone in lui dalla parte dell'avanguardia, specie del cubismo. Ma questa modernità vien raggiunta attraverso un arcaismo di tempra completamente diverso da quello basato sul criterio dell'« all'antica », apprezzato ancora a quel tempo da un musicista come Reger. L'intrecciarsi di musica e progresso civile deve essere reciso : e la prima, provocatrice, si costituisce a simbolo di una condizione goduta come stimolo proprio

nella sua contraddizione con la civiltà. Atteggiandosi totemicamente essa pretende l'indivisa e primordiale unità di uomo e natura, mentre tuttavia al tempo stesso il sistema si smaschera nel suo principio fondamentale — quello della vittima —; come sistema autoritario e di conseguenza come qualcosa di antagonistico in se stesso. La negazione dell'antagonismo costituisce però nel *Sacre du Printemps* un trucco ideologico. Come un prestigiatore fa sparire la bella fanciulla sulla scena del *variété*, così nel *Sacre* la musica fa prestigiosamente sparire il soggetto che deve portare il peso della religione naturale. Con altre parole : non si giunge a nessuna antitesi estetica tra la vittima immolata e la tribù, ma piuttosto la danza di quella porta a compimento la sua identificazione non osteggiata e diretta con questa. L'argomento non delinea un conflitto, così come il contesto musicale non potrebbe sopportarne uno : l'eletta danza fino a morirne, un po' come gli an-tropologi riferiscono che i selvaggi, quando senza saperlo hanno violato un tabu, effettivamente ne muoiono. Di lei come essere singolo non si rispecchia nulla nella musica se non il riflesso inconscio e casuale del dolore : il suo « a solo » è, come tutte le altre danze, collettivo nella sua specifica organizzazione interna, una danza in tondo spoglia di qualsiasi dialettica tra « universale » e « particolare ». L'autenticità viene carpita rinnegando il polo soggettivo. Con la scelta — che ha del colpo di mano — del punto di vista del collettivo, si produce, proprio dov'è bandito l'agevole conformismo con la società individualistica, un conformismo d'altro genere e assai sinistro: quello con una società integrale e cieca, quasi con una società di castrati o di uomini senza testa. Lo stimolo individuale che ha messo in moto quest'arte lascia solo la negazione di se stesso, il conculcamento dell'individuazione : già l'*humour* di *Petruska,* per non dire l'*humour* borghese in generale, vi tendeva nascostamente; ma ora l'oscuro impulso diviene squillante fanfara. Il compiacersi di una condizione priva di soggetto, imbrigliato qui dalla musica, è sado-masochistico : se lo spettatore non gode schiettamente la liquidazione della giovinetta, tuttavia egli si sente parte del collettivo e pensa, divenuto egli stesso vittima potenziale, di partecipare appunto così, in una magica regressione, alla potenza collettiva. Il tratto sado-masochistico accompagna la musica di Strawinsky attraverso tutte le sue fasi. Il *Sacre* ha, ed è l'unico punto in cui si differenzia da quel compiacimento, una certa torbidità sia nel colorito generale che nei singoli caratteri musicali. Ma essa più che la mestizia per il rituale mortifero veramente folle, esprime la disposizione interiore di ciò che è vincolato e non libero : esprime insomma la voce di un'inibizione dell'essere vivente. Questo tono di mestizia oggettiva nel *Sacre,* tecnicamente indivisibile dal predominio di sonorità dissonanti ma spesso anche da una scrittura condensata ad arte, rappresenta l'unica istanza contro l'atteggiamento liturgico, che vorrebbe consacrare come sacro risveglio l'esecrabile atto di violenza dell'enigmatico stregone [24] e la ridda delle giovinette danzanti. Eppure è anche questo tono che alla mostruosità densa di *chocs* — ma pur sempre povera di contrasti nonostante tutto il colore che vi è profuso — imprime una specie di sommissione ebete e lunatica che in ultimo relega il sensazionale di una volta in una noia che non è per niente tanto diversa da quella che Strawinsky più tardi produrrà sistematicamente, e che rende già assai difficile comprendere la sollecitazione all'imitazione che una volta sprigionava dal *Sacre:* il primitivismo di ieri, oggi è diventato semplicismo.

Arcaismo, modernità e infantilismo Tuttavia ciò che sospinse Strawinsky oltre il *Sacre* non fu l'insufficienza implicita nell'impoverimento altamente stilizzato. Egli deve piuttosto essersi reso conto di un elemento storico-romantico esistente nella preistoria antiromantica; dev'essersi reso conto della docile nostalgia per una condizione dello spirito oggettivo che, allo stato attuale delle cose, può essere evocata solo in costume. In segreto i russi primitivi sono simili agli antichi germani di Wagner (la scenografia del *Sacre* ricorda quella della *Walkiria*), e wagneriana è quella configurazione della monumentalità mitica e della nervosità ipertesa, che Thomas Mann ha

rilevata nel saggio su Wagner del 1933[25]. Di origine romantica è specialmente il risultato sonoro, come l'idea di richiamare alla memoria strumenti a fiato ormai dimenticati mediante particolari timbri dell'orchestra moderna.— si veda il fagotto che, in una posizione acutissima, ha un effetto « grave », il gracidante corno inglese e il flauto contralto tubolare, oppure le tube scoperte nell'episodio dello stregone. Questi effetti appartengono all'esotismo musicale non meno della pentatonia di un'opera stilisticamente cosi diversa com'è il mahleriano *Lied von der Erde.* Anche il *tutti* dell'orchestra gigantesca ha talora un che di lussureggiante, quasi alla Strauss, estraneo alla vera sostanza della composizione. Il garbo della linea di accompagnamento sentita come puro colore, da cui emergono ripetuti frammenti melodici, deriva, nonostante tutta la diversità di carattere della sonorità e del materiale armonico impiegati, direttamente da Debussy : nonostante l'antisoggettivismo dichiarato, l'effetto dell'insieme sembra riflettere uno stato d'animo, ha un che di eccitazione ansiosa. A volte la musica stessa si comporta come se fosse psicologicamente eccitata, come nella *Danse des adolescentes,* dal n. 30 in avanti, o nei *Cercles mystérieux* del II quadro, dopo il n. 93. Ma evocando in modo quasi storicizzante e nell'intimo giocosamente distanziato il tempo primitivo, il panorama psichico di una Elettra, Strawinsky ben presto non può più soddisfare l'impulso oggettivistico. Egli esaspera talmente la tensione tra arcaico e moderno che rigetta, per amore dell'autenticità arcaica, il mondo primitivo inteso come principio stilistico: delle sue opere principali solo le *Noces* accolgono ancora una volta il folklore, con formulazioni assai meno arrendevoli che nel *Sacre.* Strawinsky scava in cerca dell'autenticità nella compagine stessa e nel disfacimento del mondo di immagini dell'arte moderna, Freud ha insegnato che esiste una connessione tra la vita psichica dei selvaggi e dei neurotici : orbene, il compositore disdegna i selvaggi e si attiene a ciò di cui l'esperienza dell'arte moderna è sicura, cioè a quell'arcaicità che costituisce lo strato profondo dell'individuo e che si affaccia nuovamente nella sua decomposizione, incontraffatto e attuale. Le opere che stanno tra il *Sacre* e la virata neoclassica imitano il gesto della regressione, tipico della dissociazione dell'identità individuale, e se ne aspettano un'autenticità in senso collettivo. L'affinità veramente stretta di questa tendenza con la teoria di C. G. Jung, di cui il compositore probabilmente non sapeva nulla, è lampante almeno quanto lo è il potenziale reazionario. La ricerca di equivalenti musicali dell'« inconscio collettivo » prepara il rovesciamento che porterà all'istaurazione di una comunità regressiva intesa come fatto positivo: ma a tutta prima ha un'aria follemente avanguardistica. I lavori scritti al tempo dell'*Histoìre du Soldat,* e che appartengono al periodo della prima guerra, potrebbero dirsi infantilistici : tracce di tale evoluzione risalgono del resto fino a *Petruska,* e le canzoncine infantili sono sempre state per Strawinsky i messaggeri che il tempo primitivo invia all'individuo. In un saggio sul *Renard* pubblicato nel 1926 da Else Kolliner[26] — che in seguito non ha più scritto di cose musicali — v'è una prima rilevazione del carattere di infantilismo, sia pure in termini interamente apologetici. Secondo la saggista, Strawinsky si muove « in un nuovo spazio fantastico... in cui ogni individuo è entrato un tempo quan-d'era fanciullo, ad occhi chiusi». Egli non pone questo spazio celebrandolo idillicamente, e neppure in maniera episodica, come aveva fatto persino Mussorgsky, « ma come l'unico scenario che per tutta la durata della rappresentazione sia escluso da tutti gli altri mondi reali o irreali ». Costituendo uno scenario intimo di esperienze preindividuali a tutti comuni e a tutti nuovamente accessibili attraverso lo *choc,* ma insieme severamente impenetrabile per l'io cosciente, si determinerebbe una « fantasia collettiva » che si rivela « in intese veloci come il lampo » con il pubblico : e precisamente nella anamnesi di riti come quelli che sopravvivono nel gioco.

Il continuo cambiamento dei tempi, l'ostinata ripetizione di singoli incisi come pure la separazione e riconcatenazione dei loro elementi, il loro carattere pantomimico che si esterna vibratamente nei passaggi di settime che si tendono fino a diventar none e di none che si

contraggono in settime, nel rullo di tamburo inteso come la forza più concisa per esprimere la collera del gallo e così via, tutti questi elementi sono trasposizioni strumentali quasi letterali in musica di gesti giocosi infantili.

L'eccitante starebbe nel fatto che in forza della struttura non fissa e mobile della ripetizione « si crede di vedere un processo formativo » ; in altre parole nel fatto che il gesto musicale si sottrae ad ogni univocità, abbozzando così una condizione non estraniata i cui fondamenti risalgono all'infanzia. Il « processo formativo » che qui si intende non ha nulla a che fare con la dinamica musicale e ancor meno con quel sorgere dal nulla di grandi forme musicali in continuo movimento, che costituisce invece una delle idee conduttrici di Beethoven, dalle prime composizioni fino al primo tempo della *Nona sinfonia* e che recentemente si va attribuendo, per un malinteso, a Strawinsky: il malinteso sta in ciò: non esistono affatto dei saldi modelli musicali e neppure incisi coniati una volta per tutte, ma Strawinsky gira sempre intorno ad un germe tematico latente e implicito (e di qui derivano le irregolarità metriche), senza pervenire ad una formulazione definitiva. In Beethoven gli incisi, anche se formule in sé insignificanti di rapporti tonali elementari, sono pur sempre determinati ed hanno un'identità. Eludere questa identità è uno dei compiti primari della tecnica strawinskyana di immagini musicali arcaiche. Ma proprio perché l'inciso tematico non « c'è » ancora, i complessi differiti continuano ad essere ripetuti, e non se ne traggono, come si direbbe nella terminologia schònberghiana, delle « conseguenze ». Il concetto dinamico della forma musicale, che domina la musica occidentale dalla scuola di Mannheim fino a quella attuale viennese, presuppone appunto il tema definito — anche se infinitamente piccolo — in veste di inciso, identificato e delineato chiaramente: la dissoluzione e la variazione del tema si costituiscono unicamente in contrasto con l'immagine che di esso si conserva nella memoria. La musica in tanto è capace di sviluppo in quanto è capace anche di solidità e di coagulazione; la regressione strawinskyana, volendo rifarsi ad uno stadio anteriore, sostituisce appunto il progresso con la ripetizione, e ciò conduce dal punto di vista filosofico al nucleo della musica.

La musica si compone, come sempre (prototipo la teoria kantiana della conoscenza), di dinamica soggettiva e di reificazione, poli di una stessa costituzione complessiva. Soggettivazione e concretizzazione della musica sono la stessa cosa : e questa coincidenza giunge a compimento nella dodecafonia. Strawinsky si allontana dal principio dinamico soggettivo della variazione di un elemento univocamente prestabilito, e impiega una tecnica di assaggi permanenti, che sembra cerchino a tentoni ciò che in realtà non possono né raggiungere né trattenere. La sua musica non conosce il ricordo, e perciò nemmeno la continuità temporale: essa decorre in riflessi. L'errore fatale dei suoi apologeti è di interpretare come garanzia di vitalità la mancanza nella sua musica di un elemento prestabilito, di una tematica nel senso stretto — ed è invece una mancanza che esclude proprio il respiro della forma, la continuità del processo musicale e in definitiva la « vita » stessa della musica. L'amorfo non ha nulla in comune con la libertà, ma si assimila all'elemento costrittivo della mera natura : nulla di più rigido del « processo formativo », che però la Kolliner esalta come non alienato, affermando che insieme al principio dell'io è sospesa anche l'identità individuale. Il gioco estetico di Strawinsky sarebbe simile al gioco

come lo vive il fanciullo. Questi non ha bisogno dell'invisibilità effettiva e inserisce a piacimento le immagini tra realtà e irrealtà, senza inibizioni razionali (« mente », dicono gli educatori). Come i fanciulli, nel gioco che hanno inventato, amano la finzione, come amano cancellare ogni traccia e sgattaiolano inaspettatamente dentro e fuori la maschera, come affidano ad un attore parti diverse senza un equilibrio razionale e, dal momento che giocano, non conoscono altra logica se non quella per cui il movimento deve restare continuamente in corso, così Strawinsky divide la rappresentazione visiva dal canto e non lega la figura ad una voce

determinata, né le voci ad una certa figura.

Si tenga presente che nel *Renard* le voci cantano in orchestra mentre l'azione si svolge sulla scena.

Regressione permanente e immagine musicale A una esecuzione berlinese il saggio della Kolliner rimprovera di « aver montato ciò che è una favola primitiva come una scena da circo ». Alla base di ciò sta il fatto che il « popolo » di Strawinsky è una « comunanza di uomini imparentati per stirpe, che vive collettivamente, è il grembo primigenio di tutti i simboli, di tutti i miti, delle forze metafisiche che costituiscono la religione ». Questa interpretazione, che più tardi si ripresentò in Germania in circostanze sinistre, è fin troppo leale verso Strawinsky, e gli fa torto al tempo stesso. Prende alla lettera l'arcaismo moderno, come se in arte bastasse solo il verbo liberatore per ripristinare direttamente e con buon esito il mondo primitivo a cui si aspira e che in sé era già l'orrore : quasi che la memoria del musicista potesse cancellare la storia. Ma così si attribuisce all'infantilismo strawinskyano un'ideologia affermativa, la cui mancanza, invece, costituisce proprio il contenuto di verità di quella fase del suo operare. Che l'individuo passi nella prima infanzia per gradi di sviluppo arcaici, è una scoperta della psicologia, esattamente come nel suo insieme il *furor* antipsicologico di Strawinsky non si può assolutamente separare dall'interpretazione psicologica dell'inconscio inteso come elemento sostanzialmente preordinato all'individuazione. Il suo sforzo di fare del linguaggio aconcettuale della musica un organo di ciò che preesiste all'io, appartiene appunto alla tradizione che, come tecnico dello stile e come politico dell'arte, egli bandisce: quella di Schopenhauer e di Wagner. Il paradosso si risolve storicamente. Si è spesso fatto notare che Debussy, il primo esponente significativo dell'ostilità occidentale per Wagner, senza Wagner non potrebbe essere pensato : che insomma *Pelléas et Mélisande* è un vero e proprio dramma musicale. Wagner, la cui musica rimanda alla filosofia tedesca dell'inizio del secolo XIX in un senso più che puramente letterario, guardava a una dialettica tra l'arcaico — la « volontà » — e l'individuato. Ma questa dialettica si sviluppa in lui a sfavore del *principium individuationis* e anzi, quanto a struttura musicale e poetica, è fin da principio decisa in tutto e per tutto contro l'individuazione : e in effetti i veicoli musicali che esprimono l'individuale hanno in Wagner un che di impotente e di gracile, come se fossero storicamente già condannati. La sua opera risulta intaccata non appena i momenti individuati si pavoneggiano come sostanziali, mentre invece già stanno decadendo e già hanno il carattere di *clichés.* Di questo tien conto Strawinsky: la sua musica, come regressione permanente, dà una risposta al fatto che il *principium individuationis* ha degenerato diventando ideologia. Come filosofia implicita egli appartiene al positivismo di Mach : « L'io non può essere salvato » ; come comportamento appartiene a una certa arte occidentale il cui livello più alto è toccato dall'opera di Baudelaire, nella quale l'individuo, grazie alla sensazione, gode del proprio annichilamento. Perciò la tendenza mitologizzante del *Sacre* continua quella wagneriana rinnegandola ad un tempo. Il positivismo strawinskyano si attiene al mondo primitivo come ad una situazione di fatto. Egli costruisce un modello immaginariamente etnologico del preindividuato e vorrebbe sezionarlo con esattezza. Il mito in Wagner deve presentare simbolicamente rapporti fondamentali genericamente umani, in cui si rispecchi il soggetto e che lo riguardino direttamente. Invece la preistoria quasi scientifica di Strawinsky vuol essere più antica di quella wagneriana, che pur con tutti gli arcaici moti istintuali a cui dà espressione non va al di là dell'armamentario delle forme borghesi. Quanto più si è moderni, tanto più si regredisce a stadi anteriori. Il primo romanticismo era legato al Medio Evo, e Wagner al politeismo germanico: Strawinsky lo è al *totemclan.* Ma poiché in lui non ci sono simboli mediatori tra l'impulso regressivo e la sua materializzazione musicale, egli non è per questo meno prigioniero della psicologia di quanto non lo fosse Wagner, anzi lo è forse ancor più. Proprio il piacere sado-masochistico dell'autoestinzione, che ha una funzione così

evidente nel suo antipsicologismo, è determinato dalla dinamica della vita istintuale e non dall'esigenza dell'oggettività musicale. Caratteristico per il tipo umano a cui si riferisce l'opera di Strawinsky, è che esso non tollera alcuna sorta di introspezione e di riflessione. La decantata salute che si abbarbica all'esteriorità e che rinnega l'anima come se fosse già una malattia dello spirito, è un prodotto di meccanismi di difesa in senso freudiano. La convulsa caparbietà nell'escludere l'anima dalla musica tradisce il presentimento inconscio di qualcosa di insanabile che altrimenti verrebbe fatalmente alla luce. La musica obbedisce tanto più passivamente al gioco delle forze psichiche quanto più accanitamente recalcitra alle sue manifestazioni : ciò deforma il suo aspetto specifico.

Schònberg si è imbattuto nelle leggi oggettive della musica, grazie alla sua disposizione al protocollo psicologico. In Strawinsky invece, le cui opere non vogliono affatto essere intese come organo di una funzione interiore, proprio per questo la legge immanente della musica in sé è quasi impotente: la struttura viene imposta dall'esterno, dal desiderio dell'autore che determina sia la costituzione delle sue opere che ciò a cui esse devono rinunciare.

Così però è escluso quel « ritorno alle origini » che Else Kolliner attribuisce ad opere come *Renard*. La psicologia insegna che tra gli strati L'aspetto psicotico arcaici esistenti nella persona singola, e il suo io, stanno mura che solo le forze esplosive più possenti riescono a demolire. La credenza che l'arcaico stia in estetica a disposizione dell'io, il quale vi si rigenererebbe, è superficiale, pura fantasia promossa dal desiderio. La forza del processo storico che cristallizzò solidamente l'io si è oggettivata nell'individuo, e lo tiene unito separandolo dal mondo preistorico che esiste in lui. I moti arcaici scoperti sono incompatibili con il progresso civile. Sfondare quella barriera non era certo l'ultimo compito né la difficoltà minore della dolorosa operazione psicanalitica, com'essa era originariamente concepita. L'arcaico può venire alla luce, senza andar soggetto a censure, solo mediante l'esplosione a cui l'io soggiace: e precisamente nello sfacelo dell'essere singolo integrale. L'infantilismo di Strawinsky sa di dover pagare questo scotto. Egli disdegna l'illusione sentimentale dell'O *wüsst ich dock den Weg zurück* [27] e si mette artificialmente dal punto di vista della malattia mentale per rendere manifesto il mondo primitivo attuale. Mentre i borghesi accusano la scuola di Schònberg di pazzia per il fatto che non fa loro alcuna concessione, e trovano Strawinsky spiritoso e normale, la costituzione della sua musica è stata modellata sulla neurosi ossessiva, e ancor più sullo sconfinamento psicotico di questa, la schizofrenia. Essa appare come un sistema severo, intangibile come un cerimoniale, senza che la sua pretesa metodicità sia trasparente in se stessa, razionale in forza della logica della cosa. Questo è l'*habitus* tipico del sistema delirante, e permette insieme di mettersi in una posizione autoritaria di fronte a tutto ciò che non è prigioniero del sistema : così l'arcaismo diviene modernità. L'infantilismo musicale appartiene ad un movimento che, come difesa mimetica della follia di guerra, ha abbozzato dovunque modelli schizofrenici : verso il 1918 Strawinsky è stato attaccato come dadaista, e l'*Histoire du Soldat* insieme col *Renard* frantumano l'unità della persona per « épater le bourgeois » [28].

L'impulso fondamentale di Strawinsky a far propria la regressione con un metodo ben disciplinato, è soprattutto determinante per la fase infantilistica. È nella natura stessa della musica da balletto prescrivere gesti fisici e di conseguenza comportamenti; e a questo resta fedele l'infantilismo di Strawinsky. La schizofrenia non viene affatto espressa, ma la musica tiene un contegno che somiglia a quello di certi malati di mente. L'individuo rappresenta tragicamente la propria dissociazione, e da questa imitazione egli si ripromette, in maniera magica ma pure in immediata attualità, la ventura di sopravvivere al proprio sfacelo : ed ecco l'efficacia della sua musica, che non si può certo spiegare in senso specificamente musicale ma solo per mezzo dell'antropologia. Strawinsky abbozza schemi di reazioni umane diventate poi universali sotto l'inevitabile pressione della tarda società industriale. A un simile atteggiamento rispondeva tutto

ciò che già per impulso proprio tendeva all'autocancellazione, all'abilità inconscia, all'inserimento nella cieca totalità: tutte forme a cui quella società costringeva i propri membri inermi. Il sacrificio del proprio sé, che la nuova forma di organizzazione esige da ogni uomo, seduce in forma di passato primigenio, ed è insieme pregno di orrore per un futuro nel quale l'uomo dovrà lasciar cadere tutto ciò per cui egli è quel che è, e per la cui conservazione funziona l'intera macchina del sistema. L'immagine riflessa della creazione estetica acquieta l'angoscia e rinforza la seduzione. Quel momento sedatore e armonizzatore, quel momento in cui ciò che si teme viene trasferito nell'arte — intesa come eredità estetica della prassi magica contro cui si rivoltava tutto l'espressionismo fino alle opere rivoluzionarie di Schònberg, — ebbene, questo elemento armonizzatore trionfa, come messaggero dell'età del ferro, nel tono arrogante e tagliente di Strawinsky. Egli è « quello che dice sì » in musica. Certe frasi di Brecht — come per esempio « può andare anche diversamente, ma va bene anche così », oppure « io non voglio affatto essere un uomo » — potrebbero servire da motto alla *Storia del Soldato* o all'opera degli animali, il *Renard.* Quanto al *Concertino* per quartetto d'archi — un organico che una volta si era conformato nel modo più genuino all'umanesimo musicale il quale a ciascuno strumento dava una vita autonoma — l'autore pretendeva che ronzasse come una macchina da cucire, mentre la *Piano Rag Music* è scritta per pianoforte meccanico.

L'angoscia della disumanazione viene trasposta nella gioia di svelarla e infine nel piacere dello stesso impulso di morte, il cui simbolismo era già stato introdotto dall'odiato Tristano. La simpatia per ciò che v'è di logoro nei caratteri dell'espressione, spinta fino all'avversione per ogni espressione che non sia ben filtrata — avversione tipica di tutta la civiltà delle forme aerodinamiche — si rivela come orgoglio di negare, nella connivenza col sistema disumanizzato, il concetto dell'uomo in se stesso, senza però in realtà perire per questo.

Il comportamento schizofrenico della musica di Strawinsky è un rituale che serve a superare la freddezza del mondo. La sua opera accetta con un ghigno la sfida della follia dello spirito oggettivo: esprimendo la follia che uccide ogni espressione, essa non solo « abreagisce » quella follia stessa, come si dice in psicologia, ma la assoggetta alla ragione organizzante [29].

*Alienazione come oggettivismo (*Sachlichkeit*)* Nulla sarebbe più falso che intendere la musica di Strawinsky sull'analogia di ciò che un fascista tedesco chiamò « produzione fantastica del malato di mente » [30]. La sua mansione è piuttosto di dominare tratti schizofrenici attraverso la coscienza estetica; ed essa vorrebbe anche nell'insieme rivendicare la follia come buona salute. Qualcosa di ciò è contenuto da sempre nel concetto borghese di « normale ».

Esso pretende prestazioni di autoconservazione fino all'assurdo, fino alla disintegrazione del soggetto per amore di una sconfinata rettitudine verso la realtà, che permette l'autoconservazione solo annullando ciò che si conserva. A ciò corrisponde un realismo fittizio : mentre solo il principio di realtà è decisivo, la realtà stessa diviene vuota per chi segue incondizionatamente quel principio, irraggiungibile nella sua sostanza e divisa da lui da un abisso di significato. L'oggettivismo strawinskyano sa molto di un simile fittizio realismo. L'io, scaltrito, e privo di illusioni, eleva il non-io a suo idolo, ma nel suo zelo taglia i fili tra soggetto e oggetto. La scorza dell'oggettivo, abbandonata a se stessa senza più legami, viene, a causa di questa alienazione (*Ent-àusserung),* spacciata come oggettività super-soggettiva, come verità: questa è la formula che svela la manovra metafisica di Strawinsky è il suo carattere sociale bifronte. La fisionomia della sua opera unisce quella del *clown* a quella dell'alto funzionario. Si mette nei panni del pazzo e mantiene disponibile il proprio ghigno. Maliziosamente s'inchina dinanzi al pubblico, si toglie la maschera e mostra che sotto non c'è un volto ma un capitello. Il *dandy* apatico dell'estetismo d'una volta, sazio di emozioni, si rivela una bambola di stoppa; l'individuo che se ne sta morbosamente in disparte si palesa modello di innumerevoli individui normali che si assomigliano tra loro. Lo *choc* provocante della disumanazione che l'uomo stesso ha voluta

diviene protofenomeno della standardizzazione. L'eleganza cadaverica e la sollecitudine dell'individuo eccentrico che mette la mano dove una volta c'era il cuore, è insieme il gesto della capitolazione, il gesto di chi, privo del proprio soggetto, si consegna all'onnipotente destino di morte di cui ancora un momento prima si faceva gioco.

Feticismo del mezzo Il realismo della facciata si rivela musicalmente nello sforzo di ricorrere a mezzi preesistenti. Nella tecnica Strawinsky è equo verso la realtà, e il predominio dello specialismo sull'intenzione, il culto del pezzo di bravura, la gioia del saper maneggiare destramente i mezzi - si veda la batteria nel *Soldat,* — tutto ciò è giocare con i mezzi senza curarsi dello scopo. Il « mezzo » nel senso più letterale, lo strumento, viene ipostatizzato : ha la priorità sulla musica. Compito principale della composizione dev'essere quello di realizzare la sonorità più conforme alla natura degli strumenti, l'effetto più pertinente, e non di far sì che i valori musicali, come esigeva Mahler, giovino alla chiarificazione del contesto, a significare strutture prettamente musicali. Questo ha procurato a Strawinsky la fama del tecnico esperto del suo materiale ed infallibile, nonché l'ammirazione di tutti gli ascoltatori che idolatrano la perizia. Egli porta a compimento un'antica tendenza. A mano a mano che i mezzi musicali si differenziavano, si determinava anche, a causa dell'espressione, l'accrescimento dell'«effetto»: Wagner non era solo l'uomo che sapeva maneggiare i moti dell'anima trovando loro le correlazioni tecniche più adeguate, ma era anche l'erede del Meyerbeer, lo *showman* dell'epoca. In Strawinsky gli effetti, che già erano preponderanti in Strauss, diventano autonomi. Essi non mirano più a generare uno stimolo, ma piuttosto viene in essi attuato e goduto quasi in astratto il « fare » in sé, senza scopo estetico, simile ad un salto mortale. Essi, nell'emanciparsi dal significato di un tutto, assumono un che di fisicamente materiale, tangibile e sportivo. L'animosità contro l'anima, che percorre tutta l'opera di Strawinsky, ha la stessa natura della relazione desessualizzata della sua musica col corpo. Quest'ultimo è trattato come mezzo, come oggetto che reagisce con esattezza; la musica lo obbliga a prestazioni incredibili, che sulla scena appaiono in tutta evidenza nella finzione del ratto e nei giochi delle tribù rivali nel *Sacre*. La durezza del *Sacre,* che si rende sordo nei riguardi di ogni moto soggettivo, come il rituale nei riguardi del dolore di iniziazioni e di sacrifici, è ad un tempo la forza dell'imposizione, che allena il corpo all'impossibile vietandogli, con una minaccia permanente, di esprimere il dolore, proprio come fa col balletto che è l'elemento tradizionale più importante dell'opera di Strawinsky. Questa durezza, l'esorcizzazione rituale dell'anima, contribuisce a far credere che il prodotto non è una creazione soggettiva, un ente che rifletta l'uomo, ma un ente in sé. In un'intervista che gli fu presa in mala parte per via della sua presunta arroganza ma che rende con esattezza la sua idea conduttrice, lo stesso Strawinsky ebbe a dire a proposito di una sua opera recente che non c'era bisogno di discuterne la qualità, ma che essa esisteva come esistono tante altre cose. La parvenza dell'autenticità vien barattata eliminando enfaticamente l'anima: la musica, ponendo tutto il peso sul mero fatto di esistere e nascondendo la partecipazione del soggetto sotto il suo enfatico mutismo, promette al soggetto l'appiglio ontologico da lui perduto attraverso quella stessa alienazione che la musica sceglie come proprio principio stilistico. La mancanza di relazione tra soggetto e oggetto, spinta all'estremo, surroga la relazione stessa. Proprio ciò che vi è di folle e di ossessivo nel procedimento strawinskyano, il crasso contrasto con l'opera d'arte che organizza se stessa, ha senza dubbio sedotto un'infinità di uomini.

Spersonalizzazione In questo sistema gli elementi propriamente schizofrenici della musica di Strawinsky trovano la loro sede esatta. Nella fase infanti-listica l'elemento schizofrenico diviene quasi tematico: l'*Histoire du Soldat* non si fa scrupolo di accogliere nelle sue linee musicali modi di comportamento psicotici. L'unità organico-estetica è in essa dissociata.

Voce recitante, eventi scenici e orchestra da camera — messa ben in vista — vengono posti l'uno accanto all'altro in modo da sfidare l'identità dello stesso soggetto estetico fondamentale.

L'aspetto anorganico impedisce di esser compartecipi, di identificarsi, ed è raffigurato dalla partitura stessa, che risveglia l'impressione di un che di sconvolto, formulato con maestria estrema : questo specialmente grazie alla sonorità strumentale, che fa saltare le abituali proporzioni di equilibrio.

L'autore esige dal trombone, dagli strumenti a percussione e dal contrabbasso una dimensione smisurata — un suono sghembo, esorbitante dall'equilibrio acustico e paragonabile allo sguardo di un fan-ciulletto, a cui le gambe dei pantaloni di un adulto appaiono enormi e la testa invece piccolissima. La fattura armonico-melodica si determina mediante una duplicità di *lapsi* e di inesorabile controllo, duplicità che presta all'arbitrio estremo una certa determinatezza. C'è in essa qualcosa della logica inevitabile e inarrestabile del difetto, che sconfigge la logica propria della cosa: è come se la decomposizione ricomponesse se stessa. Il *Soldato* — il pezzo centrale di Strawinsky, che schernisce il concetto di *chef d'œuvre* rappresentato ancora dal *Sacre* — fa luce su tutta l'altra sua produzione. Non uno solo dei meccanismi schizofrenici di cui tratta la psicanalisi (si veda ad esempio l'ultimo libro di Otto Fenichel[31]) che non trovi qui i suoi equivalenti più convincenti. La stessa oggettività negativa dell'opera d'arte fa pensare ad un fenomeno di regressione. Alla dottrina psichiatrica della schizofrenia come « spersonalizzazione » è familiare, secondo il Fenichel, un moto di difesa contro il narcisismo strapotente[32]. L'alienazione della musica dal soggetto e insieme la sua attribuzione a sensazioni corporee, ha la sua analogia patogena nelle allucinazioni fisiche di coloro che avvertono il proprio corpo come se fosse un oggetto estraneo. Forse la stessa scissione dell'opera di Strawinsky in balletto e musica oggettivistica documenta la percezione corporea, morbosamente ampliata e insieme alienatasi dal soggetto. La percezione corporea dell'io sarebbe in questo caso proiettata su un *medium* ad esso realmente estraneo, i danzatori, mentre la musica, in quanto sfera « appartenente all'io » e da questo determinata, verrebbe alienata e contrapposta al soggetto come *essente* in sé. La scissione schizoide delle funzioni estetiche nel *Soldato* potrebbe essere anticipata dalla musica da balletto priva di espressione, destinata a un'entità fisica che sta al di là di quello che propriamente il suo significato richiede. Già nei primi balletti di Strawinsky non mancano passi in cui la « melodia » viene evitata nella musica per apparire nella vera voce principale, vale a dire nel movimento corporeo che si svolge sulla scena[33].

Ebefrenia La ripulsa dell'espressione, che è in Strawinsky il momento più evidente della spersonalizzazione, ha nell'ambito della schizofrenia il suo riscontro clinico nell'ebefrenia, che è l'indifferenza dell'ammalato verso gli avvenimenti esteriori. La freddezza sensoriale e la « piattezza » emozionale che viene sempre riscontrata negli schizofrenici, non è un impoverimento della presunta interiorità in sé: essa scaturisce dalla mancanza di investimento libidico nel mondo degli oggetti, dall'alienazione, la quale non permette che l'interiorità si sviluppi, ma la esteriorizza traducendola in rigidità e immobilità. La musica di Strawinsky fa di ciò la sua virtù : l'espressione, che emana sempre dal dolore del soggetto alle prese con l'oggetto, è proibita poiché non si arriva più al contatto. L'« impassibilità » del programma estetico è un'astuzia della ragione verso l'ebefrenia, che viene trasformata in superiorità e in purezza artistica, senza lasciarsi disturbare da impulsi ma comportandosi come se operasse nel regno delle idee. Verità e menzogna però si condizionano qui reciprocamente, poiché la negazione dell'espressione non è, come potrebbe tornar comodo all'umanesimo ingenuo, una semplice ricaduta nella malvagia inumanità: ma succede all'espressione quel che si è meritato. Non solo nella musica, rimasta finora, in quanto *medium,* indietro rispetto alla civiltà, i tabu di quest'ultima vengono estesi all'espressione [34], ma si testimonia che socialmente il sostrato dell'espressione, l'individuo, è condannato, poiché egli stesso ha fornito il principio distruttore di quella società che va oggi in rovina a causa della propria natura antagonistica. Se a suo tempo Busoni rimproverava alla scuola

espressionista di Schònberg un nuovo sentimentalismo, questo non è solo il pretesto modernistico di chi non teneva il passo con l'evoluzione musicale. Busoni sentiva che nell'espressione in quanto tale sopravvive qualcosa del torto dell'individualismo borghese, della menzogna di ciò che, pur essendo solo un agente sociale, vorrebbe « essere » in e per sé; egli sentiva che nell'espressione continua ad esistere la futile lagnanza sull'essere in preda del principio dell'autoconservazione, che pure si rappresenta appunto mediante l'individuazione stessa e si riflette nell'espressione. Il rapporto critico con l'espressione è oggi comune a tutta la musica responsabile, e la scuola di Vienna e Strawinsky l'hanno conquistato per vie divergenti, sebbene la prima anche dopo l'introduzione della dodecafonia non l'abbia dogmatizzato. Vi sono punti in Strawinsky che nella loro torbida indifferenza o nella loro raccapricciante freddezza fanno onore all'espressione e al suo soggetto in declino più della musica in cui quest'ultimo continua a rigurgitare perché non sa ancora di essere morto : in questo atteggiamento Strawinsky conduce di fatto a conclusione il processo *Nietzsche contra Wagner*[35]. Gli occhi vuoti della sua musica sono talvolta più espressivi dell'espressione stessa. La rinuncia all'espressione diviene falsa e reazionaria solo quando la violenza, a cui in tal modo è sottoposto l'individuale, appare direttamente come superamento dell'individualismo, in veste di atomizzazione e di livellamento intesi come comunità degli uomini: e l'ostilità di Strawinsky per l'espressione sfiora questo pericolo in tutte le sue gradazioni. L'ebefrenia si rivela alla fine anche in musica per quello che gli psichiatri ne sanno. L'« indifferenza verso il mondo » converge nella sottrazione di tutti gli affetti dal non-io e verso la narcisistica indifferenza circa il destino dell'umanità : e questa indifferenza viene celebrata esteticamente come il senso stesso del destino umano.

Catatonia All'indifferenza ebefrenica, che non si interessa dell'espressione, corrisponde passività anche dove la musica di Strawinsky presenta un'attività senza sosta: il suo comportamento ritmico è in tutto assai vicino allo schema delle condizioni catatoniche. In certi schizofrenici il fatto che l'apparato motorio diventa autonomo conduce, dopo il disfacimento dell'io, a ripetere senza fine determinati gesti e parole; qualcosa di simile si conosce già in persone colpite da *choc*. Così la musica da *choc* di Strawinsky sta sotto la coazione a ripetere, e la coazione continua a sua volta a intaccare ciò che si ripete. La conquista di regioni già musicalmente vergini, come ad esempio l'ottusità animalesca riscontrabile nel *Soldato*, è dovuta a questa vena catatonica, che non giova solo all'intento caratterizzatore, ma contagia lo stesso decorso musicale. Si è dato alla scuola discesa da Strawinsky il nome di motorismo. La concentrazione della musica su accenti e su intervalli temporali produce l'illusione del movimento corporeo. Ma questo movimento consiste nel ritorno sotto diverso aspetto di elementi identici: delle stesse forme melodiche, delle stesse armonie e persino degli stessi modelli ritmici. Mentre la motilità — si pensi che Hindemith ha chiamato un suo lavoro per coro *Das Unaufhòrliche*[36] — non riesce a fare un passo innanzi, l'insistenza e la pretesa di potenza cadono in preda a una fiacchezza e inanità paragonabili agli schemi tipici dei gesti degli schizofrenici. Tutta l'energia impiegata è messa al cieco servizio di un'obbedienza senza scopo — fatta di regole cieche — e obbligata a fatiche di Sisifo. Nei migliori pezzi infantilistici si ricava da questo modo folle e vorticoso di mordersi la coda l'efficacia sconcertante che è propria dell'atto del non voler allentare le grinfie. Come le azioni catatoniche sono rigide e insieme bizzarre, cosi le ripetizioni di Strawinsky uniscono convenzionalità e lesionismo, e la prima ricorda la cortesia impersonale e cerimoniosa di certi schizofrenici. A questa musica, dopo che le è riuscito di scacciar via l'anima, rimangono i vuoti abitacoli di ciò che prima l'anima riempiva. Al tempo stesso quella convenzionalità — da cui poi è derivato, con un leggero sfasamento estetico, l'ideale neoclassico — funge da « fenomeno di restituzione », da ponte per tornare alla « normalità ». In *Petruska* si riscontravano ricordi convenzionali — la banalità dell'organetto e delle rime infantili — con la funzione di valori stimolanti. Il *Sacre* li aveva messi in buon numero da parte: con le dissonanze e

con tutte le proibizioni dettate dallo stile il *Sacre* schiaffeggia la convenzione ed è stato cosi inteso come un'opera rivoluzionaria nel senso di anticonvenzionale[37].

A partire dall'*Histoire du Soldat* le cose cambiano. Solo ciò che è avvilito e vilipeso, come pure la trivialità che in *Petruska* fungeva da *humour* in mezzo al fragore generale, serve ora da materiale e provoca gli *chocs:* incomincia cosi il rinascimento della tonalità. I nuclei melodici, ormai completamente svalutati sul modello del *Sacre* e — per esempio — dei *Tre pezzi* per quartetto, sono in assonanza con la musica volgare di livello inferiore, con la marcia, lo strimpellare idiota, il *Valzer* antiquato e addirittura le danze più correnti come il *Tango* e il *Ragtime*[38]. I modelli tematici non vengono cercati nella musica d'arte, ma nei pezzi d'uso corrente, standardizzati e degradati dal mercato, ai quali naturalmente basta che il compositore li renda trasparenti con la sua abilità tecnica, perché rivelino lo scheletro scricchiolante. Data la sua affinità con questa sfera musicale, l'infantilismo conquista un appiglio « realistico », anche se negativo, su ciò che è la normalità più corrente; e inoltre, nel distribuire i suoi *chocs,* egli incalza talmente gli uomini con la musica popolare che essi ben conoscono, che essi se ne sgomentano, come se fosse una musica mediata attraverso il mercato, concreta e del tutto distanziata. La convenzione si rovescia: solo per suo tramite la musica produce lo straniamento. Questa scopre l'orrore latente della musica inferiore sia interpretandola erroneamente, sia nella sua essenza stessa, composta com'è di particelle disorganizzate : e riceve in tal modo il proprio principio di organizzazione dalla disorganizzazione generale. L'infantilismo è lo stile della frantumazione, e la musica infantilistica fa lo stesso effetto di certi quadretti messi insieme con francobolli, cioè di un montaggio che pur essendo precario è di una compattezza inesorabile, minaccioso come i sogni più paurosi. L'arrangiamento patogeno, disintegrato e roteante nella sua cecità, mozza il respiro, e registra musicalmente il decisivo dato di fatto antropologico che caratterizzò l'èra di cui questa opera segna l'inizio: vale a dire l'impossibilità dell'esperienza. Benjamin ha definito l'epica di Kafka una malattia del buon senso: ebbene, le logore convenzioni del *Soldato* sono le cicatrici di ciò che in tutta l'opera borghese si chiamò « buon senso » in musica. In esse appare l'inconciliabile frattura tra il soggetto e ciò che gli stava di fronte come elemento oggettivo, il linguaggio : quello si è ridotto ad essere impotente al pari di questo. La musica deve cosi rinunciare a fare di se stessa l'immagine sia pur tragica di una vera vita : al contrario, incorpora l'idea secondo cui non c'è più vita.

Musica « al quadrato » Si spiega cosi la contraddizione determinante nella musica di Strawinsky. Essa rappresenta l'antitesi a tutta la « letteratura » in musica, non solo nella musica a programma ma anche nelle aspirazioni poetiche dell'espressionismo, di cui si burlava Satie, — il quale come mentalità era vicino a Strawinsky anche se era un compositore mediocre. Ma mentre la musica di Strawinsky non si presenta come un processo vitale immediato bensì come mediazione assoluta, mentre registra nel proprio materiale la disintegrazione della vita e lo stadio estraniate di coscienza del soggetto, essa stessa diviene letteraria in tutt'altro senso e smentisce così palesemente l'ideologia di essere vicina alle origini, che tanto volentieri le si associava. La proibizione del pathos nell'espressione pregiudica anche la spontaneità compositiva: il soggetto, che ormai musicalmente non ha più nulla da dire di se stesso, cessa in tal modo di « produrre » in senso proprio, e si accontenta della vuota eco del linguaggio musicale oggettivo che non è più il suo. L'opera di Strawinsky è, soprattutto nella fase infantilistica, ma praticamente in tutta la sua estensione, « musica al quadrato », per usare l'espressione di Rudolf Kolisch[39]. Egli non si è attenuto al consiglio del suo esteta : « ne faites pas l'art après l'art ». La concezione stessa della tonalità manomessa, su cui poggiano tutte le opere di Strawinsky già fin dal *Soldato,* presuppone materie musicali che stiano fuori della legge formale immanente delle opere, che siano ricavate consapevolmente dall'esterno, « letterariamente », e su cui possa esercitarsi il fatto

compositivo. La composizione vive della differenza esistente tra i modelli e ciò che essa crea in questo modo. Il concetto di un materiale musicale presente nell'opera stessa — fondamentale per la scuola di Schònberg — non è rigorosamente applicabile a Strawinsky. La sua musica tiene lo sguardo costantemente rivolto verso un'altra musica, e la distorce superilluminandola con i suoi tratti rigidi e meccanici. L'*Histoìre du Soldat* fa scaturire con un trattamento coerente, dal linguaggio musicale spogliato e ridotto in frantumi, un altro linguaggio, di una fantastica regressività : vien fatto di paragonarlo ai montaggi onirici dei surrealisti, che venivano costruiti con i residui della vita quotidiana. Così forse è costituito quel *monologue intérieur* che la musica dei radiogrammofoni automatici riversa sui cittadini con la mancanza di scrupoli che le è propria: una seconda lingua musicale sintetica, tecnicizzata e primitiva. Nel tentativo di raggiungere un tale linguaggio, Strawinsky sfiora Joyce: in nessun altro punto egli giunge più vicino alla sua più intima aspirazione, fabbricare ciò che Benjamin chiamava storia primitiva della modernità. Tuttavia egli non è restato su questo estremo : pezzi come i due *Ragtimes* non tanto estraniano anche con il lavoro mnestico di costruzione del sogno il linguaggio musicale — leggi la tonalità — quanto piuttosto ripensano singoli modelli tratti dalla sfera della consuetudine e chiaramente svincolabili in sé, trasformandoli in immagini musicali assolute. Accanto a parecchi di questi pezzi se ne potrebbe scrivere il nome esatto: *Polka, Galop* e altri nomi di volgari ballabili da salotto dell'Ottocento. L'azione lesiva si sposta dall'idioma come tale ai resti immondi, passati ormai in giudicato: che è il primo cambiamento di rotta. Secondo la psicologia il « carattere autoritario » ha un comportamento bivalente di fronte all'autorità : ed è quello con cui la musica di Strawinsky gabba quella dei nostri padri[40]. Il rispetto per l'autorità, che viene ingannata invece che risolta nello sforzo critico della creazione, va di pari passo con l'ira per il *renoncement,* che la musica di Strawinsky di solito invece reprime felicemente. Questa mentalità incontra a mezza via il pubblico nuovo e autoritario. La risibilità delle polke lusinga il fanatico del *jazz* : il trionfo sul tempo *in abstracto,* il trionfo su ciò che si rappresenta come antiquato a causa del cambiamento di moda, è ciò che serve a sostituire l'impulso rivoluzionario, che agisce solo dove sa di essere già coperto da grandi potenze. Tuttavia l'aspetto letterario di Strawinsky conserva la possibilità permanente dello scandalo. I suoi imitatori si differenziano da lui anche perché, meno portati a far dello spirito, si sono rapidamente liberati dalla tentazione di scriver musica al quadrato. Hindemith in specie ha assunto da Strawinsky la pretesa neoggettivistica (che risale alla *Neue Sachlichkeit)* traducendo però il frantumato linguaggio musicale, dopo eccessi di breve durata, in una solidità letterale, e ha tirato una linea di congiunzione all'indietro tra le maschere e le plastiche cave da una parte e l'ideale musicale « assoluto » dell'accademismo tedesco dall'altra. Il corto circuito che andava dall'estetica di Apolli-naire e di Cocteau fino alla musica per il popolo, alla *Jugendmusik* e ad imprese affini della meschinità organizzata, sarebbe uno degli esempi più singolari per il tracollo del patrimonio culturale se non avesse il suo riscontro nella fascinazione che in campo internazionale il fascismo culturale tedesco esercitò proprio su quegli intellettuali le cui innovazioni furono pervertite e insieme annientate dall'« ordine » di stile hitleriano.

Snaturamento e semplificazione Il fatto che Strawinsky facesse della musica al quadrato sconfessò il provincialismo del buon musicista tedesco che paga con l'arretratezza antimusicale la propria coerenza artigianesca. Mentre in Strawinsky nessun evento musicale afferma di essere « natura », egli ha trasferito enfaticamente nella musica il tipo del « letterato », ed ha quindi da parte sua ragione — come l'ha il letterato — contro la pretesa del poeta di andarsene così, per conto suo, in mezzo al mondo mercantile del tardo industrialismo, quasi ispirato creatore nella foresta. Il sentirsi precluso dalla natura — tipico della schizofrenia — e che la sua opera fa propria, diviene un correttivo di fronte ad un comportamento dell'arte che occulta l'alienazione invece di offrirle la fronte. Nella musica occidentale l'origine del letterato va ricercata nell'ideale della « misura »

: scopo ultimo è che una cosa sia ben fatta. Solo ciò che solleva la pretesa metafisica all'infinito cerca, appunto così, di eliminare, come restrittivo, il carattere di buona fattura e di porre se stesso come assoluto. Debussy e Ravel erano musicisti di tipo « letterario » non soltanto perché mettevano in musica buone poesie : ma specialmente l'estetica raveliana del giocattolo ben tornito, delle *gageures* e del *tour de force* si piegava al verdetto del Baudelaire dei *Paradis artificiéis,* che non scriveva più «lirica sulla natura». Una musica che partecipi dell'*Aufklarung* tecnologica non può più sottrarsi a quel verdetto. Già in Wagner la potenza tecnica prepondera in ogni senso sull'ispirazione, sull'abbandono al materiale non padroneggiato. Ma l'ideologia tedesca impone di nascondere appunto questo momento : proprio lo stesso dominio dell'artista sulla natura deve apparire come natura. Il perverso irrazionalismo di Wagner e il suo razionalismo nel padroneggiare i mezzi con consapevolezza, sono due aspetti dello stesso stato di fatto. La scuola di Schònberg, cieca di fronte ai cambiamenti storici nel processo estetico di produzione i quali hanno abrogato definitivamente la categoria del cantore ispirato, non è andata oltre tale stadio. Accanto alla razionalizzazione totale del materiale, operata dalla dodecafonia, esiste una fede infantile nel genio, che culmina infine in buffe contese di priorità e in pretese di possedere l'originalità. Questo accecamento, condizione forse di una formazione severa e schietta dell'oggetto, non sta soltanto in rapporto all'intenzione dei compositori, che come tale è indifferente, ma li rende sprovveduti di fronte a tutti i problemi della funzione spirituale della musica che scrivono. La musica viennese, che aspira all'autarchia estrema, continua con innocenza a moltiplicare i pretesti letterari secondo lo schema drammatico-musicale, invece di distanziarsene o di trattarli antiteticamente. Nell'opera di Strawinsky questa atmosfera si è deformata. Una volta che il momento artificiale della musica, il « fare », prende coscienza di sé e si afferma apertamente, esso perde il pungolo della menzogna onde si fingeva puro suono dell'anima, primordiale e incondizionato. Questa è la verità che si acquista grazie alla espulsione del soggetto. Al posto del francese *bien fait* subentra qui un *mal fait* ingegnoso: la musica al quadrato dà ad intendere di non essere un microcosmo compiuto, ma solo il riflesso dell'infranto e dello svuotato. I suoi errori calcolati sono imparentati ai contorni scoperti di una certa pittura contemporanea perfettamente legittima, come quella di Picasso, che smentiscono ogni compattezza nella configurazione dell'immagine. La parodia, cioè la forma fondamentale della musica al quadrato, significa imitare qualcosa e, nell'imitazione, deriderla. Proprio questo atteggiamento, che a tutta prima riesce sospetto ai borghesi in quanto proprio al musicante intellettuale, si inserisce poi con facilità nella regressione : come un fanciullo smonta i suoi giocattoli e poi li rimette insieme maldestramente, così si comporta la musica infantilistica verso i suoi modelli. Qualcosa di non interamente addomesticato, di un indomito mimetismo — la natura — sta celato proprio in questa non-natura : così forse danzano i selvaggi intorno a un missionario prima di divorarlo. Ma quell'impulso è scaturito dalla pressione civilizzatrice, che vieta un'imitazione amorevole e la tollera solo se è lesiva : questo è l'oggetto di critica, e non il presunto alessandrinismo. La cattiveria con cui è guardato il modello confina la musica al quadrato nell 'illibertà : essa intristisce perché è legata all'eteronomo. È come se non potesse esigere da se stessa, quanto a contenuto compositivo, nulla più di quanto già non contenga la meschinità della musica parodiata, la cui immagine negativa fa la sua felicità. Il pericolo del letterato musicale con tutte le sue forme di reazione, il gesto affettato di colui che preferisce il *music hall* al *Parsifal,* il pianoforte meccanico al suono degli archi o un'illusoria America romantica allo spauracchio del romanticismo tedesco, non rappresenta un eccesso di coscienza, scaltrezza o differenziazione: significa solo impoverimento, che diviene evidente appena la musica al quadrato sopprime le virgolette.

Dissociazione del tempo Vengono allineati residui mnestici, anziché sviluppare dal suo impulso naturale un materiale musicalmente immediato. La composizione non si attua evolvendosi,

ma in forza delle fenditure che la solcano. Queste si assumono la funzione che spettava prima all'espressione, similmente a quanto dichiarò Eisenstein a proposito del montaggio cinematografico: il «concetto generale», il significato, la sintesi degli elementi parziali nell'opera progettata deriverebbe proprio dalla loro giustapposizione in quanto giustapposizione di elementi separati[41]. In tal modo si dissocia però la stessa continuità temporale della musica. La musica di Strawinsky resta un fenomeno marginale — nonostante che il suo stile si sia diffuso presso tutta la generazione più giovane, — poiché evita il dibattito dialettico con il decorso musicale nel tempo, che è invece sostanza di tutta la grande musica classica fin da Bach. Ma il trafugamento prestigioso del tempo, mandato ad effetto dagli artifici ritmici, non è un'acquisizione improvvisa di Strawinsky: colui che fu acclamato, fin dal Sacre, antipapa dell'impressionismo, ha appreso da quest'ultimo la « atemporalità » della musica. A chiunque sia stato educato sulla musica tedesca o austriaca è familiare, già in Debussy, un senso di aspettativa delusa. L'orecchio ingenuo resta teso per tutto il pezzo in attesa del « culmine » ; tutto sembra un preambolo, un preludiare che precede l'effettiva realizzazione musicale, l'« epodo » che non arriva. L'orecchio deve orientarsi diversamente per comprendere esattamente Debussy, per intenderlo non come un processo di stasi seguite da risoluzioni, ma come vicinanza di colori e di superfici, al pari di un quadro: la successione temporale non fa che esporre ciò che come significato è simultaneo.

Così lo sguardo spazia sulla tela. A questo provvede tecnicamente in primo luogo ciò che Kurt Westphal[42] ha definito l'armonia « priva di funzioni » : invece di esprimere tensioni di gradi armonici nell'interno della tonalità stessa o per mezzo di modulazioni, si distaccano di volta in volta complessi armonici, statici in sé e permutabili nel tempo. Il gioco di forze armoniche viene sostituito dallo scambiarsi di quelle forze medesime : come idea non è poi così diversa dall'armonia complementare della dodecafonia. Tutto il resto deriva da quella mentalità armonica tipicamente impressionista: la forma è imprecisa ed esclude ogni « sviluppo », predomina — anche in composizioni piuttosto estese — il « pezzo di carattere » derivante dalla musica da salotto, a spese dell'elemento propriamente, sinfonico, manca il contrappunto, il colorismo è eccessivo e sovrapposto ai complessi armonici. Non esiste « fine » : il pezzo cessa come il quadro da cui si distoglie l'attenzione. In Debussy questa tendenza si era sempre più rafforzata fino al secondo libro dei *Préludes* e al balletto *Jeux,* con una crescente atomizzazione della sostanza tematica. Il suo radicalismo in questo senso costò ad alcuni dei suoi pezzi più magistrali il favore del pubblico. L'ultimo stile di Debussy costituisce invece una reazione a quella maniera, ed è il tentativo di tornare a delineare una specie di decorso musicale nel tempo, senza però sacrificare l'ideale dell'impreciso e dell'oscillante. L'opera di Ravel ha seguito nelle linee generali il corso inverso. L'opera giovanile *Jeux d'eau* è una delle più povere di sviluppo e delle meno dinamiche dell'intera scuola, nonostante sia costruita come una sonata : ma in seguito egli si è sforzato di consolidare la coscienza dei *gradi* armonici. Di qui la funzione particolare della modalità, totalmente diversa che in Brahms. I modi ecclesiastici offrono un surrogato per i gradi armonici tonali. Ma questi, poiché la funzione di cadenza vien meno grazie alla modalità stessa, vengono privati della loro dinamica. L'arcaismo degli effetti di *organum* e di falso bordone serve a mettere in moto una sorta di procedimento per gradi armonici, pur mantenendo la sensazione di una giustapposizione statica. La natura adinamica della musica francese può forse risalire al suo nemico giurato, Wagner, a cui pure si suol rimproverare una dinamica insaziabile. Già in lui il decorso musicale è più di una volta un semplice spostamento, e di lì deriva la tecnica tematica di Debussy, che ripete senza sviluppo semplicissime successioni sonore. I melismi calcolatamente avari di Strawinsky sono i discendenti diretti di quegli incisi debussyani di natura per così dire fisica. Essi dovrebbero incarnare la « natura », come molti di quelli wagneriani : e Strawinsky è rimasto fedele a tali fenomeni primigeni, anche se sperava di renderli tali proprio affrancandoli dall'espressione. In realtà l'instancabile dinamica di Wagner che alla fine, essendo priva di

contrapposizioni, si annulla, nasconde un che di illusorio e di vano. « A ogni inizio tranquillo seguiva un rapido moto ascensionale. Wagner, in ciò insaziabile ma non inesauribile, si trovò nella necessità di ricorrere al ripiego di attaccare di nuovo col " piano " dopo aver raggiunto un punto culminante, per crescere subito ancora »[43]. In altre parole l'intensificazione non conduce propriamente oltre, e la stessa cosa si ripete. Di conseguenza il contenuto musicale del motivo melodico che sta alla base delle sezioni soggette all'intensificazione, come ad esempio nel secondo atto del *Tristano*, non viene nemmeno sfiorato dal procedimento di progressione armonica. All'elemento dinamico se ne associa uno meccanico. A questo stato di cose dovrebbe riferirsi il vecchio e limitato rimprovero della mancanza di forma, che vien rivolto a Wagner. I suoi drammi musicali mostrano, come giganteschi cartelloni, sintomi della medesima spazializzazione del decorso temporale e di una giustapposizione disparata nel tempo, che poi, negli impressionisti e in Strawinsky, si fa predominante e diviene fantasma di forma. La costruzione filosofica di Wagner, singolarmente omogenea alla sua costruzione musicale, non conosce in realtà la storia ma solo la rievocazione permanente in forma di natura. Questa sospensione della coscienza del tempo musicale corrisponde alla coscienza generale di una borghesia che, non vedendo più nulla dinanzi a sé, rinnega il processo stesso, e la cui utopia sta nel riassorbimento del tempo nello spazio. La *tristesse* fisica dell'impressionismo è l'erede del pessimismo filosofico wagneriano; il suono non va mai oltre se stesso, ma si estingue lentamente nello spazio. In Wagner la categoria metafisica fondamentale era la rinuncia, la negazione della volontà di vita; la musica francese, che si è spogliata di ogni metafisica, perfino della metafisica pessimista, esprime oggettivamente questa rinuncia con tanto maggior forza quanto più si affida ad una felicità che, come semplice *qui* e come mera transitorietà, non è nemmeno più felicità. Questi gradi di rassegnazione sono le forme che precorrono la liquidazione dell'individuo, celebrata nella musica di Strawinsky. Esagerando, lo si potrebbe chiamare un Wagner tornato in se stesso, che si abbandona premeditatamente al suo impulso di ripetizione se non addirittura alla esteriorità « drammatica » del procedimento musicale, senza velare nemmeno più l'impulso regressivo con ideali borghesi di soggettività e di evoluzione. Se la critica wagneriana di un tempo, Nietzsche in testa, rimproverava a Wagner di voler con la sua tecnica tematica inculcare i pensieri nella testa della gente ignorante di musica — cioè ai tipi umani destinati alla cultura di massa industriale — questo inculcamento diviene in Strawinsky, maestro dell'arte della percussione, un principio tecnico dichiarato, quello dell'« effetto » : l'autenticità diventa propaganda di se stessa.

Pseudomorfosi con la pittura L'osservazione fatta di frequente che la transizione da Debussy a Strawinsky è analoga a quella dalla pittura impressionista al cubismo, indica più di una vaga comunanza nella discendenza storicospirituale, in cui la musica sembra arrivare zoppicando per buona ultima, con il solito distacco dalla pittura e dalla letteratura. Piuttosto la specializzazione della musica è testimonianza di una pseudomorfosi con la pittura, e in fondo della sua abdicazione. Questo si può spiegare in un primo momento con la situazione particolare della Francia, dove l'evoluzione delle forze produttive della pittura soprav-vanzava tanto quella delle forze musicali, che queste cercavano involontariamente un punto d'appoggio nella grande pittura. Ma la vittoria dell'ingegno pittorico su quello musicale si inserisce nel filone positivistico di tutta l'epoca. Il pathos di tutta la pittura, anche di quella astratta, consiste in ciò che *è;* tutta la musica invece presuppone un divenire, e a questo essa vuol sottrarsi in Strawinsky, con la finzione del puro e semplice « esserci »[44]. In Debussy i singoli complessi timbrici erano ancora mediati tra loro come lo erano nella wagneriana « arte delle transizioni » : il suono non è destituito ma si libra ogni volta oltre i propri confini. Mediante questo confluire delle parti tra loro si formava qualcosa come un'infinità sensibile, e con lo stesso procedimento si poterono produrre nei quadri impressionisti, di cui la musica assorbì la tecnica, effetti dinamici di luce, grazie a macchie di colore poste le une accanto alle altre. Quell'infinità sensibile era la natura poetico-auratica

dell'impressionismo, e contro di essa ci fu un moto di ribellione poco prima della prima guerra mondiale. Strawinsky ha continuato direttamente la concezione spaziale piana della musica di Debussy, e la sua tecnica dei complessi, e cosi pure la qualità dei modelli melodici atomizzati, è debussyana. L'innovazione consiste propriamente in ciò, che i fili di collegamento tra i complessi vengono recisi e i residui del procedimento dinamico differenziale vengono demoliti. I complessi parziali si fronteggiano nello spazio con ostilità. La negazione polemica del dolce *laissez vibrer* viene considerata come una prova di forza; si stratifica lo slegato — prodotto terminale della dinamica — come in una sovrapposizione di blocchi di marmo. Mentre prima le sonorità si compenetravano vicendevolmente, esse diventano ora autonome nel senso di un accordo in un certo senso «anorganico». La spazializzazione diventa assoluta: l'aspetto atmosferico, in cui tutta la musica impressionista racchiude qualcosa del tempo soggettivo dell'esperienza, è tolto di mezzo.

Teoria della musica da balletto Strawinsky e la sua scuola preparano la fine del bergsonismo musicale, servendosi del *temps espace* contro il *temps durée* [45]. Il loro modo di procedere, originariamente ispirato dalla filosofia irrazionalista, si costituisce a difensore della razionalizzazione, intesa come una misurabilità e computabilità in cui non esiste la dimensione del ricordo. La musica, che dubita ormai anche di se stessa, teme altrimenti, di fronte all'incremento della tecnica del tardo capitalismo, di soccombere regressivamente alla propria contraddizione con quella tecnica: ma sfuggendole con un balzo da acrobata ne è irretita ancor più profondamente. Certo Strawinsky non si è mai abbandonato ad un'arte macchinale nel senso della nefasta «misura musicale del tempo»[46]. Ma la sua musica si occupa di comportamenti umani che si richiamano all'ubiquità della tecnica intesa come schema dell'intero processo vitale: chi non vuole restar travolto dalle ruote, deve reagire come questa musica. Non c'è oggi musica che non abbia in sé qualcosa della violenza del momento storico, e che quindi non si mostri intaccata dalla decadenza dell'esperienza, dalla sostituzione della « vita » con un procedimento di adattamento economico guidato dalla violenza dominatrice dell'economia concentrata. Il tramonto del tempo soggettivo in musica appare, in mezzo a un'umanità che si costituisce a « cosa », a oggetto della propria organizzazione, cosi inevitabile che si può osservare qualcosa di analogo ai due poli estremi dell'atto compositivo. La miniatura espressionista della scuola viennese contrae la dimensione temporale « esprimendo, — secondo l'espressione di Schònberg, — un romanzo con un solo gesto » [47], e nelle possenti costruzioni dodecafoniche il tempo si arresta per mezzo di un procedimento integrale che appare privo di sviluppo per il fatto che non ammette nulla al di fuori di se stesso, e solo rispetto a un termine di confronto esterno potrebbe manifestarsi lo sviluppo. Ma, tra questa trasformazione della coscienza temporale in connessione intrinseca della musica, e la pseudomorfosi in atto del tempo musicale con lo spazio, cioè l'arrestarsi della musica ad opera degli *chocs* — simili a scosse elettriche che disperdono la continuità — c'è un'enorme differenza.

Nel primo caso la musica si abbandona, nella profondità inconscia della sua struttura, al destino storico della coscienza del tempo; qui invece si erige ad *arbiter temporìs,* e induce gli ascoltatori a dimenticare la dimensione temporale della loro esperienza e a consegnarsi inermi a quella specializzata. Essa magnifica come acquisizione propria e come oggettività della vita il fatto che non ci sia più vita. Il trucco che definisce tutte le creazioni formali di Strawinsky, e che è poi quello di sospendere il tempo come in una scena da circo e di presentare spazialmente complessi temporali, si logora. Egli non è più padrone della coscienza di durata: ignuda, eteronoma, questa si fa innanzi e smentisce l'intenzione musicale denunciandola come noia. Invece di portare a termine la tensione tra musica e tempo, fa una finta a quest'ultimo, e perciò gli vengono meno tutte le forze che sono proprie della musica quando essa accoglie in sé il tempo. La povertà manierata che si manifesta non appena Strawinsky aspiri a qualcosa di più dello

specialismo, è debitrice della spazializzazione. Sottraendosi a ciò che potrebbe veramente costituire delle relazioni temporali — come il ponte modulante, il *crescendo,* la diversità tra « tensione » e « risoluzione », tra « esposizione » e « sviluppo », tra « domanda » e « risposta »[48], — tutti i mezzi musicali ad esclusione del virtuosismo cadono sotto quella condanna, e subentra un'involuzione che si giustificava con l'intenzione regressiva e letteraria insieme, ma che diviene fatale se si pone con serietà l'esigenza musicale in assoluto. La debolezza della produzione di Strawinsky negli ultimi venticinque anni, che anche le orecchie più ottuse costatano, non è una stanchezza derivante dal troppo scrivere, ma è piuttosto cagionata da un movimento della cosa stessa che degrada la musica a parassita della pittura. Questa debolezza, l'improprio e l'ineffettivo della costituzione musicale di Strawinsky nel suo insieme, è lo scotto che egli deve pagare se vuole limitarsi alla danza, che gli appariva un tempo garanzia di ordine e di oggettività. Essa imponeva alla composizione fin dall'inizio un che di subordinato: la rinuncia all'autonomia. La vera danza, contrariamente alla musica più matura, è un'arte statica temporale, un girare in cerchio, un movimento privo di progresso. Consapevole di questo, la forma-sonata superò, conservandola, la forma della danza: in tutta la storia della musica relativamente recente, ad esclusione di Beethoven, i *Minuetti* e gli *Scherzi* sono quasi sempre, in confronto col primo tempo della sonata o con l'*Adagio,* di levatura più modesta e quasi secondaria. La musica di danza sta al di qua, non al di là della dinamica soggettiva; e in questo contiene un elemento anacronistico che, in Strawinsky, entra in singolare contraddizione con l'arrivismo letterario che caratterizza la sua ostilità per l'espressione. Il pre-passato subentra al futuro come un figlio cambiato, ed è atto a ciò per via della natura disciplinare della danza. Questa natura Strawinsky l'ha ricostituita. I suoi accenti sono altrettante segnalazioni acustiche alla scena, e così egli ha conferito alla musica di danza, dal punto di vista della sua funzionalità, una precisione che essa aveva fondamentalmente perduto a causa delle intenzioni illustrative o della pantomima psicologizzante del balletto romantico. Basta pensare alla *Leggenda di Giuseppe* di Strauss per comprendere il drastico effetto della collaborazione di Strawinsky e Diaghilev, di cui è rimasto qualcosa in una musica che, anche se concepita come musica assoluta, non dimenticò mai neppure per un istante la sua natura di danza. Ma eliminando dalla relazione di musica e danza tutte le istanze simboliche accessorie, prevale anche quel fatale principio che il popolo definisce con espressioni come « ballare a suon di musica »[49]. Il risultato finale che la musica di Strawinsky si propone non è infatti l'identificazione del pubblico con moti psichici che verrebbero espressi nella danza, ma piuttosto un effetto di autoelettrizzamento simile a quello che avviene nei danzatori.

Modi di ascolto Con tutto ciò Strawinsky si dimostra esecutore di una tendenza sociale: del progresso verso l'astoricità negativa e verso il nuovo ordine gerarchicamente rigido. Il suo trucco di autoconservarsi estinguendosi si inserisce nel sistema behavioristico dell'umanità totalmente irreggimentata. Dal momento che la sua musica attrasse tutti coloro che volevano liberarsi del proprio io, essendo l'io, per la concezione universale di una collettività imbrigliata, d'intralcio all'interesse individuale, essa si è altresì configurata come un modo di ascolto regressivo in quanto spaziale. Si possono distinguere complessivamente due di questi modi, non prestabiliti dalla natura ma sostanzialmente storici, e riferibili alle sindromi di carattere che predominano di volta in volta : sono il modo d'ascolto « espressivo-dinamico » e quello « ritmico-spaziale». L'origine del primo è nel canto: esso tende a soggiogare il tempo integrandolo, e nelle più alte manifestazioni trasforma l'eterogeneo decorso temporale in insieme di forze del processo musicale. L'altro modo ubbidisce al colpo di tamburo. Esso è fondato sull'articolazione del tempo mediante suddivisione in quantità uguali, che virtualmente abrogano il tempo e lo spazializzano[50]. I due tipi di ascolto si escludono a vicenda in forza dell'alienazione sociale che separa violentemente soggetto e oggetto: in musica tutta la soggettività è scivolata nella minaccia della

casualità, mentre tutto ciò che appare come oggettività collettiva, è scivolato nella minaccia dell'alienazione, della durezza regressiva del puro e semplice « esserci ». L'idea della musica tradizionale consisteva in un compenetrarsi reciproco dei due modi di ascolto con le categorie compositive ad essi conformi. Nella sonata si adombrava l'unità di disciplina e libertà. Dalla danza essa riceveva l'integralismo legiferante, l'intenzione di estendersi sul tutto; dal *Lied* il principio d'opposizione, negativo e pur capace di generare nuovamente l'insieme in virtù della propria interiore coerenza. La sonata, mantenendo per principio l'identità se non del tempo meccanico almeno del tempo musicale, colma la forma con una tale varietà di aspetti e di profili ritmico-melodici che il tempo « matematico », riconosciuto nella sua oggettività e quasi spazializzato, coincide tendenzialmente — nella felice sospensione dell'attimo — con il tempo soggettivo dell'esperienza. Poiché questa concezione di un soggetto-oggetto musicale è estorta alla reale discrepanza di soggetto e oggetto, fu presente in lei fin dall'inizio un elemento paradossale. Beethoven, più vicino a Hegel che a Kant in forza di questa concezione, ha avuto bisogno delle più straordinarie prestazioni dello spirito formale per realizzare quell'« attimo » musicale con la coerenza testimoniata dalla *Settima Sinfonia.* Egli stesso ha sacrificato nella sua fase più matura l'unità paradossale lasciando emergere, con nuda eloquenza, l'inconciliabilità di quelle due categorie intesa come somma verità della sua musica. Se mai si deve ammettere che la storia della musica a lui successiva, tanto quella romantica che quella propriamente « nuova », decadde al pari della classe borghese, e se lo si ammette in un senso più vincolante che non quello dell'eufemismo idealistico, quella decadenza andrebbe ricercata nell'impotenza a risolvere quel conflitto[51]. Questi due modi di ascoltare la musica si sepa-rano oggi direttamente e, staccati l'uno dall'altro, devono fare i conti tutti e due con la non-verità. Questa, agghindata con i prodotti della musica d'arte, diviene evidente nella musica leggera, che con la sua svergognata inesattezza sconfessa ciò che in alto si produce sotto la maschera del gusto, della *routine* e del desiderio di sorprendere. La musica leggera si polarizza verso il sentimentalismo, verso l'espressione staccata da ogni organizzazione temporale oggettiva ma insieme arbitraria e standardizzata, verso la meccanicità che si presenta sotto forma di quello strombazzamento nella cui ironica imitazione si formò lo stile di Strawinsky. Il « nuovo » che egli introduce nella musica non è tanto il tipo di musica ritmico e spaziale in sé, quanto la sua apoteosi, parodia della apoteosi beethoveniana della danza. La parvenza accademica della sintesi viene sdegnata e non genera illusioni : ma con essa il soggetto sdegna pure l'elemento soggettivo. Per affinità elettiva l'opera di Strawinsky trae le conseguenze dall'estinzione del tipo espressivo-dinamico. Essa si rivolge solo al tipo ritmico-spaziale, scherzosamente abile, che al giorno d'oggi nasce dalla terra insieme con i tecnici e i meccanici, come se derivasse dalla natura e non dalla società. A questo tipo va incontro la musica di Strawinsky, come a suo compito essenziale. Esso si sottopone agli attacchi e agli urti irregolari degli accenti ritmici strawinskyani senza per questo lasciarsi distogliere dalla regolarità della unità di tempo, che resta sempre uguale. Così la musica di Strawinsky lo irrobustisce contro ogni impulso che potrebbe opporsi al decorso eterogeneo ed alienato, questo si riferisce al corpo umano, come se esso le appartenesse di diritto, e in caso estremo alla regolarità del battito delle pulsazioni sanguigne. Ma il fatto di giustificarsi per mezzo di ciò che si ritiene invariabile — l'elemento fisiologico — cancella ciò che rendeva la musica veramente tale : la spiritualizzazione della musica consisteva nell'intervento che la modificava dall'esterno. Essa non è legata alla continuità della pulsazione più di quanto non lo sia ad alcuna legge naturale della musica, come quella ad esempio per cui solo le relazioni più semplici dei suoni armonici potrebbero essere intese come armonia: la coscienza musicale ha liberato da queste catene anche il procedimento auditivo. Certo nell'odio verso la spiritualizzazione della musica, da cui Strawinsky trae le sue energie, ha la sua parte anche l'irritazione contro la menzogna secondo cui la musica asserirebbe implicitamente di essersi sottratta al potere della fisi, e di essere essa stessa l'ideale. Ma il

fisicalismo musicale non conduce allo stato di natura, alla sostanza pura e libera da ogni ideologia, ed è piuttosto in accordo con l'involuzione della società. La semplice negazione dello spirito si atteggia a realizzazione di ciò che è lo scopo e l'intenzione di questo, ed è una negazione nata dalla pressione di un sistema la cui strapotenza irrazionale su tutti coloro che gli sono assoggettati è in grado di mantenersi solo se questo sistema toglie loro la bizzarria di pensare, riducendoli a semplici centri reattivi, a monadi di riflessi condizionati. Il *fabula docet* di Strawinsky consta di versatile flessibilità e di caparbia obbedienza insieme, è il prototipo del carattere autoritario, oggi in formazione da ogni parte. La sua musica non conosce più la tentazione di voler essere diversa da quello che è. La stessa deviazione dalle convenzioni, un tempo soggettiva, si è trasformata in *choc,* e di qui in un semplice mezzo per spaventare il soggetto in modo da tenerlo alla cavezza ancor più sicuramente. In tal modo la disciplina e l'ordine estetico, che in sostanza non hanno più nessun sostrato, divengono vuoti e gratuiti, puro e semplice rituale della capitolazione. La pretesa d'autenticità vien trasferita al comportamento autoritario, mentre l'obbedienza continua e imperturbabile si proclama principio estetico dello stile, buon gusto, ascesi che degrada a *Kitsch* l'espressione, vale a dire l'impronta mnestica del soggetto. La negazione dell'elemento negativo esistente nel soggetto in questo atteggiamento autoritario, la negazione dello spirito stesso, l'essenza stessa della negazione che seduce con la sua ostilità per ogni ideologia, tutto ciò si stabilisce come ideologia nuova.

L'inganno dell'oggettivismo Ma resta mera ideologia: ché l'autorità insita nell'effetto conseguito è carpita per vie traverse, e deriva non dalla legge specifica della creazione musicale, né dalla sua logica od esattezza, ma dal gesto che essa compie dinanzi all'ascoltatore. Il pezzo è *sempre marcato* dal principio alla fine. La sua oggettività è arrangiamento soggettivo, rigonfiato fino ad acquistare l'aspetto di una legittimità sovrumana aprioristicamente pura: la disumanazione si organizza in ordine logico. La parvenza di quest'ordine è prodotta mediante un piccolo numero di provvedimenti di demagogia tecnica, sperimentati e continuamente messi in opera senza badare alla diversità degli scopi per cui vengono impiegati. Ogni divenire è evitato come se fosse una profanazione della cosa stessa. Essendo sottratta ad una elaborazione profonda, questa pretende ad una monumentalità liberata da ogni ornamento e contenta di sé. Ogni complesso si limita ad un materiale di partenza che viene per così dire fotografato secondo angoli prospettici variabili, ma pur sempre intatto nel nucleo armonico-melodico. Ne risulta una mancanza di forma propriamente musicale che conferisce al tutto un suo aspetto di stabilità duratura : il lasciar da parte la dinamica simula un'eternità immobile in cui solo le diavolerie metriche portano qualche mutamento. L'oggettivismo è limitato alla facciata, sia perché non c'è nulla da oggettivare, sia perché non è attivo contro nessun elemento che possa opporglisi, restando in fondo una mera illusione di forza e di sicurezza. Tanto più si rivela labile in quanto il materiale di partenza, tenuto fermo staticamente e preparato su misura fin da prima, rinuncia alla propria sostanza e perciò potrebbe ricever vita solo nella coerenza funzionale, a cui si oppone lo stile di Strawinsky; in sua vece viene presentato un elemento del tutto effimero con una tale disinvoltura, da far credere che è sostanziale. La sua musica ripete con autorità qualcosa che non esiste, e prende così a gabbo l'ascoltatore che crede dapprima di non avere affatto a che fare con un elemento architettonico, ma con qualcosa che si evolve nella propria irregolarità : cioè con la propria effige. L'ascoltatore deve identificarsi. Ma contemporaneamente l'insieme scalpitante lo rende edotto di qualcosa di peggio: dell'immutabilità. E allora deve adattarsi: è questo lo schema su cui poggia l'autenticità di Strawinsky. Essa è usurpatrice. Ciò che viene istituito arbitrariamente e che è soggettivo proprio nella sua casualità, è fatto passare per convalidato e universalmente impegnativo, mentre l'ordine che esso abbraccia è altrettanto casuale a causa della permutabilità fondamentale di tutti i suoi elementi successivi. La forza di persuasione si deve parte all'autoavvilimento del soggetto, parte al linguaggio musicale, espressamente costruito in vista di effetti autoritari, e soprattutto della

enfatica strumentazione stringata e imperiosa, che unisce concisione e veemenza. Tutto ciò è lontano da quel *cosmo* musicale che i posteri rilevano in Bach, tanto quanto l'interferenza di una società atomizzata voluta dall'alto lo è dall'utopia di una cultura chiusa, che si orienti ingenuamente verso un'economia corporativa e verso un'epoca di manifattura primitiva.

L'ultimo trucco Significativo il fatto che Strawinsky, non appena innalzò positi vamente la pretesa oggettiva, abbia dovuto mettere insieme la sua armatura servendosi di presunte fasi presoggettive della musica, invece di far procedere il suo linguaggio formale al di là dell'elemento romantico incriminato, in forza del proprio peso di gravitazione. Dell'inconciliabilità delle formule « preclassiche » con la propria condizione di coscienza e con la propria disponibilità di materiale, egli ha fatto uno stimolo, godendo con gioco ironico dell'impossibilità della restaurazione da lui richiamata in vita. Indiscutibile è l'estetismo soggettivo dell'atteggiamento oggettivistico : Nietzsche sostenne per esempio, per dimostrare a se stesso di essersi guarito da Wagner, di amare in Rossini, in Bizet e nel giornalistico Offenbach tutto ciò che suonava scherno al pathos e alla peculiarità wagneriana. Asserire la soggettività escludendola — come avviene negli aggraziati misfatti che il *Pulcinella* perpetra nei riguardi di Pergolesi — è l'aspetto migliore dello Strawinsky maturo, che naturalmente un poco specula su coloro a cui piace ciò che è familiare e insieme moderno : si delinea la possibilità di un'arte funzionale alla moda, simile alla suscettibilità del surrealismo a trasformarsi in decorazione delle vetrine. La mentalità conciliante, sempre più pronunciata, non sa darsi pace della contraddizione tra modernità e preclassicismo, e Strawinsky cerca di accordarli in due modi. Dapprima fonde nel linguaggio compositivo le movenze del secolo xviii, a cui inizialmente si limita il nuovo stile e che, distolte impetuosamente dal loro contesto, sono crudamente dissonanti in senso letterale e in senso traslato. Invece di risaltare come corpi estranei esse costituiscono l'intero materiale musicale; non colpiscono più l'occhio, e mediando la loro contraddizione con l'elemento moderno, il linguaggio musicale si mitiga da opera ad opera. Al tempo stesso però esso finisce col non limitarsi più alle citate convenzioni del secolo xviii : a decidere non è più la sostanza specificamente aromantica e presoggettiva del passato che viene mobilitato ogni volta, ma solo il fatto che esso sia ormai « passato » e convenzionale quanto basta, si trattasse pur anche di un fatto soggettivo reso convenzionale. Una simpatia indiscriminata intreccia *flirts* con ogni reificazione, e non si collega affatto all'immagine di un ordine adinamico. Weber, Cajkovskij, il vocabolario del balletto del secolo xix, trovano grazia dinanzi alle orecchie più severe : passi pure anche l'espressione purché non sia più « espressione » ma solo la maschera mortuaria di se stessa. L'estrema perversità di questo stile sta in una necrofilia universale, che non si può più ormai distinguere dall'elemento normale con cui opera e che è costituito da tutto ciò che si è sedimentato come una seconda natura nelle convenzioni musicali. Allo stesso modo che nei montaggi grafici di Max Ernst il mondo dei genitori — fatto di *peluche, buffets* e palloni volanti — tende a destare il panico, apparendo crudamente come un complesso di immagini ormai storiche, così la tecnica strawinskyana dello *choc* si impadronisce del mondo delle immagini musicali del più recente passato. Ma mentre lo *choc* si affievolisce sempre più rapidamente — già oggi, a vent'anni di distanza, il *Baiser de la fée* ci appare onestamente ingenuo, nonostante le gonnelle delle ballerine e i costumi da turista svizzero dei tempi di Andersen, — l'incremento di merce musicale « citabile » appiana intanto le fenditure tra l'ieri e l'oggi. Alla fine l'idioma così conseguito non ha più per nessuno l'effetto di *choc* : esso è il compendio di tutto ciò che è stato approvato in duecento anni di musica borghese, trattato con i trucchi ritmici pure approvati nel frattempo. Il buon senso viene reintegrato come uno spettro nei suoi diritti decaduti da tempo. I caratteri autoritari di oggidì sono conformisti senza eccezione, e la pretesa autoritaria della musica di Strawinsky viene di conseguenza trasferita di peso nel conformismo. Essa vuol essere alla fine uno stile per tutti, perché coincide con lo stile cosmopolitico a cui tutti credono comunque e che a tutti quella musica

ripropone. La sua indifferenza, l'anemia che sopravviene nel momento in cui essa ha represso gli ultimi impulsi aggressivi, sono il prezzo che deve pagare per poter riconoscere come conferma di autenticità il consenso altrui. L'ultimo Strawinsky limita lo straniamento schizoide, e preferisce una via più diretta. Il processo di contrazione che fa sparire le sue conquiste dei primi anni — già contrazioni anch'esse — senza aver seriamente sviluppato dei ritrovati nuovi, garantisce una facile comprensibilità e, finché funzionano il gesto da banditore e la mescolanza di sapidi ingredienti, garantisce anche il successo, almeno nella sfera del « buon gusto ». Naturalmente la semplificazione cancella ben presto anche l'interesse per lo scandalo addomesticato: e coloro che non vogliono complicazioni ne trovano ancor meno presso gli epigoni di Strawinsky, discreti buffoni o giovani fossili. Lucidamente si chiude la superficie che era un tempo piena di fenditure. Se prima il soggetto veniva amputato dell'espressione, ora anche l'oscuro mistero di questo sacrificio è sottaciuto. Coloro che sognano un'amministrazione della società esercitata da un dominio autoritario non mediato, hanno sempre sulle labbra i valori tradizionali che vogliono salvare dal sovvertimento : allo stesso modo la musica oggettivistica si presenta d'ora innanzi come protettrice e risanata. La disintegrazione del soggetto le fornisce la formula per l'integrazione estetica del mondo; come per un colpo di bacchetta magica essa muta, falsificandola, la legge distruttrice della società stessa — la pressione assoluta — in legge costruttiva dell'autenticità. Il trucco impiegato per congedarsi da chi rinuncia per il resto con eleganza ad ogni elemento sorpresa, è l'intronizzazione del negativo dimentico di sé, come positivo autocosciente.

Neoclassicismo Mentre tutta l'opera di Strawinsky tendeva a questa manovra, essa divenne un fatto rispettabile e pomposo nel trapasso al neoclassicismo. È decisivo in proposito il fatto che, stando alla sostanza puramente musicale, non si possa determinare nessuna differenza tra le opere infantili-stiche e quelle neoclassiche. L'accusa di Strawinsky di essere diventato, come un tedesco classico, da rivoluzionario che era un reazionario, non è valida. Tutti gli elementi compositivi della fase neoclassica non solo sono contenuti implicitamente in quello che precede, ma determinano sia qui che là l'intera fattura. Anche il « come se » mascherato dei primi pezzi del nuovo stile coincide con il vecchio procedimento di scriver musica al quadrato. Ci sono lavori nati poco dopo il 1920, come il *Concertino* per quartetto d'archi e l'*Ottetto* per fiati, di cui sarebbe difficile dire se devono essere attribuiti alla fase infantili-stica o a quella neoclassica. E sono particolarmente riusciti perché conservano la frammentarietà aggressiva dell'infantilismo senza per questo deformare manifestamente un modello : non sono né celebrazioni né parodie. Il trapasso al neoclassicismo si potrebbe facilmente paragonare a quello dalla libera atonalità alla dodecafonia, compiuto da Schönberg in quel medesimo tempo: cioè alla trasformazione di mezzi articolati e impiegati in maniera estremamente specializzata in un materiale per cosi dire non qualificato, neutrale e staccato dal significato originario del suo emergere. Ma l'analogia non va più in là. La trasformazione dei veicoli atonali dell'espressione nel materiale dodecafonico avvenne in Schönberg ad opera della gravitazione compositiva stessa, ed ha perciò cambiato in maniera decisiva sia il linguaggio musicale che l'essenza delle singole composizioni: niente di tutto questo in Strawinsky. Certo il ritorno alla tonalità si fa sempre più spensierato, finché la provocante cacofonia contenuta ad esempio nel corale dell' *Histoire du Soldat,* si mitiga fino a diventare un aroma. In sostanza però non è la musica a mutarsi, bensì un fattore letterario : ed è il partito preso, potremmo quasi dire la « ideologia » [52], che di colpo vuol essere presa alla lettera. È la smorfia irrigidita come quella di un idolo, adorata come immagine del dio. Il principio autoritario dello scrivere musica al quadrato è tanto disinvolto che rivendica a tutte le immaginabili forme musicali del passato una necessità che storicamente esse hanno perduto e che sembrano possedere solo quando non la posseggono più. Contemporaneamente l'elemento usurpatore insito nell'autorità viene sottolineato cinicamente con piccoli atti arbitrari, che

informano ammiccando l'ascoltatore dell'illegittimità della pretesa autoritaria, senza tuttavia venirle meno in nulla. I vecchi scherzetti di Strawinsky, anche se sono discreti, si beffano della norma nell'istante stesso in cui la vanno strombazzando : bisogna ubbidirle non a causa del suo proprio diritto, ma per la potenza del suo *Diktat*. Tecnicamente la strategia di questo cortese terrorismo è attuata evitando certe naturali continuazioni in punti in cui il linguaggio musicale tradizionale — e specialmente quello preclassico basato sulle progressioni — sembra pretenderle automaticamente, e presentando in vece loro un elemento di sorpresa, un imprevisto che diverte l'ascoltatore mentre allo stesso tempo lo priva proprio di ciò che egli si aspettava. Lo schema predomina, ma la continuità di decorso che esso promette non è mantenuta: così il neoclassicismo mette in pratica la vecchia abitudine di Strawinsky di montare insieme modelli diversi separati da fratture insanabili. È musica tradizionale pettinata contro pelo; ma le sorprese sfumano in nuvolette rosa, nient'altro che fugaci azioni disturbatrici dell'ordine nel quale continuano a rimanere. Di per sé esse consistono solo nello smontaggio di formule. Certi mezzi caratteristici di uno stile come quello handeliano, quali i ritardi o altri suoni estranei all'armonia, vengono usati indipendentemente dal loro scopo tecnico, che è quello di un collegamento denso di tensione, senza né preparazione né risoluzione e anzi addirittura evitando con malizia procedimenti del genere. Non è certo un paradosso tra i minori di Strawinsky quello per cui egli, con il suo procedimento propriamente oggettivistico e funzionale, strappa dalle precise funzioni della connessione musicale certi elementi che ricevevano un senso proprio da quelle, e li rende autonomi congelandoli. Per questo i primi lavori neoclassici pare che sgambettino come marionette attaccate al filo e alcuni di essi, come il brullo *Concerto* per pianoforte, con le loro consonanze distorte fin nelle giunture, offendono le orecchie fiduciose ancor più irreparabilmente delle dissonanze dell'epoca anteriore. Pezzi di tal genere, *in la minore,* sono incomprensibili, di quell'incomprensibilità che il *common sense* amava rimproverare a ciò che per lui era il caos atonale. Infatti la vuotaggine qui evocata non si organizza in quell'unità del contesto che costituisce il senso musicale, ma solo negando inesorabilmente tale unità: è «anorganica». La sua chiarezza è un fantasma nato dalla vaga familiarità con i materiali impiegati e dalla solennità dell'insieme, piena di reminiscenze e superbamente tronfia, in cui si drappeggia l'ordine costituito. Nell'impressione soggettiva del tradizionale è proprio l'incomprensibilità oggettiva che, con pugno d'acciaio, induce al silenzio ogni dubbio e opposizione dell'orecchio. L'obbedienza cieca, anticipata dalla musica autoritaria, corrisponde alla cecità del principio autoritario stesso. La frase attribuita a Hitler secondo cui si può morire solo per un'idea che non si comprende, potrebbe essere incisa come iscrizione sulla soglia del tempio neoclassico.

Tentativi espansionistici Le opere della fase neoclassicista sono di livello notevolmente disuguale. Per quanto sia possibile parlare di evoluzione nell'ultimo Strawinsky, essa giova almeno ad allontanare il pungolo dell'assurdità. Diversamente da Picasso, da cui proviene il suggerimento neoclassico, Strawinsky ben presto non ha più sentito il bisogno di nuocere a un ordine divenuto tanto problematico. Solo i critici più caparbi cercano ancor oggi tracce dello Strawinsky « selvaggio ». Alla delusione pianificata, alla posizione intellettuale del « si annoino pure! », non si può negare una certa coerenza: essa divulga il segreto di una ribellione a cui interessava, fin dal suo primo moto, la repressione del moto stesso e non la libertà. La montatura in senso positivo dell'ultimo Strawinsky significa che il suo tipo di negatività, che andava contro il soggetto e che dava ragione a ogni genere di oppressione, era già positiva e stava dalla parte del più forte. Naturalmente in un primo tempo la svolta verso la positività, verso la musica rigorosamente assoluta risultò in un impoverimento estremo degli assoluti valori musicali: pezzi come la *Serenata* per pianoforte o il balletto *Apollo Musagete*[53] non hanno uguali per questo riguardo. Ma Strawinsky non mirava a ciò ed ha sfruttato invece la pace proclamata poco prima per estendere l'ambito interno della musica specialistica e per rifar sue alcune delle dimensioni

compositive disprezzate dopo il *Sacre,* almeno per quanto ciò era possibile entro il limite che egli si poneva. Gli capita di tollerare formazioni tematiche di nuovo tipo, persegue modesti problemi di grande architettura; introduce forme piuttosto complesse, anche polifoniche. Artisti che vivono come lui di parole d'ordine hanno sempre il vantaggio tattico che, se vogliono riesumare, dopo un periodo di astensione, un mezzo che un tempo avevano eliminato ritenendolo irreparabilmente invecchiato, non hanno che da lanciarlo come una conquista d'avanguardia. Lo sforzo di Strawinsky di costituire contesti musicali di intrinseca ricchezza ha portato a maturazione opere assai notevoli, come i primi tre tempi del *Concerto* per due pianoforti — tra cui il secondo è veramente un pezzo singolare e di grande profilo — alcuni passi del *Concerto* per violino o anche il *Capriccio* per pianoforte e orchestra, colorito e pregnante se se ne esclude il banalissimo *Finale.* Ma tutto ciò, più che doversi attribuire al procedimento neoclassico, è estorto con grande spirito allo stile. È vero che la produzione uniformemente gorgogliante di Strawinsky rigetta a poco a poco i luoghi comuni più grossolani di temi fanciulleschi stagliati con grande nettezza, quali ancora compaiono nel *Concerto* per violino, e l'uso di calcare certe frasi in stile di *ouverture,* di introdurre gruppi di progressioni armoniche « a terrazze ». Ma il suo scriver musica è talmente limitato alla sezione di materiale offertagli dalla tonalità lesa e avariata, ereditata dalla fase infantilistica, e soprattutto è cosi limitato alla diatonia intorbidata da note « false » accidentali nell'interno dei singoli gruppi, che in tal modo si limitano anche le possibilità di una conformazione più approfondita. È come se la sostituzione del processo compositivo con la tecnica del trucco desse comunque come risultato determinati fenomeni di scompenso. Così la fuga troppo corta e senza sviluppo del *Concerto* per due pianoforti ritratta tutto ciò che veniva prima, e le ottave penosamente involontarie della *stretta* finale scherniscono il maestro della rinuncia non appena egli pone mano a quel contrappunto che la sua avvedutezza si era proibito. Per gli *chocs* la sua musica scapita in potenza. Pezzi come il balletto *Jeux de cartes* o il *Duo* per violino e pianoforte, e infine la maggior parte della produzione tra il '30 e il '40, hanno qualcosa di artigianalmente fiacco, non molto diverso dalle composizioni dell'ultimo Ravel. Si gusta di lui ufficialmente ormai soltanto il prestigio, mentre piacciono spontaneamente solo lavori secondari, come lo *Scherzo russo,* copie volenterose della gioventù. Egli dà al pubblico più di quanto il pubblico possa assimilare, e cioè troppo poco. Allo Strawinsky asociale accorrevano in frotta i cuori insensibili: ora che è diventato accessibile, egli li lascia indifferenti. I più difficili da sopportare sono gli *chefs d'œuvre* della nuova tendenza stilistica, in cui si rifugia la pretesa collettivistica alla monumentalità, come l'*Edipo* in latino o la *Sinfonìa dei salmi.* La contraddizione fra la pretesa di grandezza ed elevatezza da una parte e il contenuto musicale dall'altra — che è di una accanita gracilità — fa sì che la serietà si trasformi nella celia contro cui punta l'indice accusatore. Tra le opere più recenti se ne presenta una di notevole importanza: la *Sinfonia in tre tempi* del 1945. Liberata dai residui antiquati essa mostra un'asprezza lacerante e si industria di raggiungere una omofonia lapidaria, a cui forse non è stato del tutto estraneo il pensiero di Beethoven: mai prima d'ora l'ideale dell'autenticità era stato cosi scoperto. L'abilità orchestrale, sicura di se stessa, non è, con tutta la sua economia, esclusivamente attenta a nuovi colori timbrici, come la frase per arpa scontrosamente tematica o la combinazione del pianoforte col trombone in un fugato, ma si subordina del tutto a quell'ideale di autenticità. Tuttavia all'ascoltatore viene solamente suggerito ciò che la composizione dovrebbe realizzare di fatto. La riduzione di tutto il tematismo a semplici incisi che fungono da archetipi, e che gli esegeti registrano appunto come « beethoveniana », non ha nessun influsso sulla struttura, che resta, come prima, una sovrapposizione statica di « blocchi », con gli sfasamenti ormai consueti. Il compositore vorrebbe che il puro e semplice rapporto delle parti producesse quella sintesi da cui in Beethoven risulta la dinamica della forma. Ma l'estrema riduzione dei modelli melodici ne esigeva il trattamento dinamico, l'espansione, mentre con l'usuale metodo di Strawinsky, a cui

l'opera rigidamente si attiene, la nullità pianificata dei diversi elementi diventa insufficienza, enfatica conferma di una mancanza di contenuto, e la tensione interna, predimostrata, non si attua. Solo il suono ha una sua bronzea potenza; il flusso musicale invece si frantuma e tanto il primo che l'ultimo tempo si interrompono quando potrebbero continuare a piacimento, senza aver realizzato quel lavorio dialettico che questa volta avevano promesso col carattere stesso della tesi. Appena ritorna un elemento già comparso, esso si estingue nell'uniformità; e anche le interpolazioni contrappuntistiche con carattere di sviluppo non hanno nessun potere sulla sorte del decorso formale. Anche le dissonanze, tanto acclamate come simboli tragici, si rivelano, ad un esame ravvicinato, estremamente mansuete: tutto si riduce al noto effetto bartokiano della terza neutra, accoppiando l'intervallo maggiore con quello minore, e tutto il pathos sinfonico altro non è che l'aspetto tenebroso di un'astratta *Suite* di balletto.

Schònberg e Strawinsky Quell'ideale di autenticità verso cui la musica di Strawinsky si protende qui come in tutte le sue fasi, non è affatto in quanto tale un suo privilegio specifico: mentre lo stile vorrebbe far credere proprio ciò. Questo ideale guida oggi, in astratto, tutta la musica seria, e ne definisce sostanzialmente l'idea. Ma altro è reclamare l'autenticità con il proprio atteggiamento come se già la si fosse conquistata, altro abbandonarsi, quasi ad occhi chiusi, all'esigenza intrinseca dell'oggetto per conquistarlo : e proprio una disposizione di questo genere costituisce, malgrado tutte le disperate antinomie che implica, l'incomparabile vantaggio di Schònberg sull'oggettivismo che nel frattempo si è corrotto in gergo cosmopolitico. La sua scuola ubbidisce senza sotterfugi alla situazione data di un nominalismo completo dell'atto compositivo. Schònberg trae le conseguenze dalla dissoluzione di tutte le caratteristiche vincolanti della musica, già implicita nella legge dell'evoluzione musicale stessa: tali conseguenze sono la liberazione di strati di materiale sempre più ampi e primato della natura musicale che progredisce verso l'assoluto. Egli non deforma ciò che nella scultura è stato chiamato « estinzione della forza formatrice dello stile » [54] in una presa di coscienza del principio borghese dell'arte. La sua risposta è: «getta via e guadagnerai». Egli sacrifica l'apparenza di autenticità ritenendola inconciliabile con lo stadio di quella coscienza che dall'ordinamento liberale era stata spinta tanto innanzi verso l'individuazione da negare l'ordinamento stesso che a questo l'aveva portata. Nello stadio di questa negatività egli non finge alcuna validità vincolante collettiva, la quale oggi e nella situazione attuale starebbe di fronte al soggetto come un fattore esterno, repressivo e — non potendosi conciliare col soggetto — non vincolante né necessario come contenuto di verità. Egli si rimette senza riserve al *principium ìndi-viduationis* estetico, e non nasconde di essere coinvolto nel tracollo reale della società tradizionale. Egli non concepisce l'ideale di una società integrante prospettato dalla « filosofia della cultura », ma si abbandona di volta in volta e passo a passo a ciò che, nella collisione del soggetto compositivo autocosciente con il materiale socialmente dato, appare come concreta esigenza. Proprio oggettivamente egli vi convalida una verità filosofica superiore al tentativo di ricostruire una necessità vincolatrice, intrapreso di propria iniziativa e gratuitamente. Il suo oscuro impulso vive della certezza che nell'arte nulla è vincolante se non ciò che può venir totalmente colmato dallo stadio storico della coscienza, che ne costituisce la sostanza propria, vale a dire dalla sua « esperienza » in senso enfatico. Egli è guidato dalla speranza disperata che un tale movimento spirituale, privo in un certo senso di finestre, superi con la potenza della propria logica quel tanto di privato da cui deriva, e che gli viene rinfacciato proprio da quanti si mostrano immaturi per questa logica oggettiva della cosa. La rinuncia assoluta all'atteggiamento dell'autenticità diviene l'unica dimostrazione dell'autenticità creativa. La scuola che si suole tacciare d'intellettualismo si dimostra ingenua in questa impresa, se paragonata alla manipolazione dell'autenticità quale prospera in Strawinsky e in tutta la sua cerchia. La sua ingenuità di fronte al corso degli eventi ha molti tratti di arretratezza e di provincialismo: nella sua fiducia, essa accorda all'integrità dell'opera d'arte più di quel che questa sia in grado di

conseguire nella società integrale[55]. Mentre essa compromette in tal modo quasi tutte le proprie creazioni, non solo le tocca per questo in sorte allo stesso tempo una visione artistica più densa e più involontaria che all'oggettivismo, ma anche una più alta oggettività: l'oggettività dell'esattezza immanente, come pure della conformità incorrotta alla condizione storica. Costretto ad andare oltre questa e verso un'oggettività fisica *sui generis,* verso il costruttivismo dodecafonico, non per questo il soggetto rischiara ancora a sufficienza il movimento della cosa. L'ingenuità, l'ancorarsi all'ideale specialistico del « buon musicista » tedesco, che non si occupa d'altro che della buona fattura del suo prodotto, trova la punizione dentro l'oggettività, per quanto questa possa essere ben consistente, e la punizione consiste nel passaggio da autonomia assoluta a un dato di fatto eterogeneo, a un'autoalienazione non risolta, schiava della materia. Così anch'essa paga il suo scotto, contro il proprio spirito illuministico, allo spirito dell'eteronomia, dell'integrazione vuota di ciò che è atomizzato.

Proprio questo accade scientemente in Strawinsky : la realtà della nostra epoca congiunge di forza gli opposti. Ma Strawinsky si risparmia il doloroso automovimento della cosa, trattandola da regista. Per questo il suo linguaggio non si allontana da quello comunicativo così come non si allontana dalla burletta studentesca. Mancanza di serietà, gioco — con cui il soggetto non vuole aver nulla a che fare, — rinuncia all'estetico « spiegamento della verità » : tutto questo diventa garanzia di autenticità intesa come verità. In questa contraddizione la sua musica soccombe: lo stile dell'oggettività, elaborato a freddo, viene apposto al materiale recalcitrante con la stessa violenza e la stessa mancanza di necessità con cui cinquant'anni fa era stato ideato lo stile *liberty,* del cui ripudio campa l'oggettivismo estetico fino a tutt'oggi. La volontà di uno stile sostituisce lo stile, e in tal modo lo sabota : non esiste nell'oggettivismo un'oggettività di ciò che la creazione artistica desidererebbe di per se stessa. Esso si stabilisce mentre le tracce della soggettività vengono eliminate e gli spazi restati vuoti sono proclamati celle di vera comunità. Il tracollo del soggetto, da cui la scuola di Schönberg si difende con violenza, è inteso dalla musica di Strawinsky direttamente come la forma più alta in cui il soggetto deve essere superato e al tempo stesso conservato. Così egli si limita a trasfigurare esteticamente il carattere riflesso e apparente dell'uomo com'è oggi. Il suo neoclassicismo ritrae Edipo e Persefone: ma il mito che egli in tal modo mette in luce è già la metafisica degli uomini universalmente asserviti, che non desiderano una metafisica, non ne hanno bisogno e ne scherniscono il principio. In tal modo l'oggettivismo si determina come ciò di cui esso stesso inorridisce, e tutta la sua sostanza consiste nel manifestare orrore dinanzi a se stesso; si determina come una vuota occupazione privata del soggetto estetico, come un trucco dell'individuo isolato che si mette in mostra quasi fosse egli stesso lo spirito oggettivo. Ma anche se lo spirito oggettivo fosse oggi realmente di siffatta natura, quest'arte non sarebbe per questo ancora legittimata, poiché lo spirito oggettivo di una società integrata *contro* i suoi soggetti per mezzo di un dominio usurpato, è diventato trasparente rivelandosi non vero in sé. Ciò risveglia peraltro dubbi sulla garanzia che lo stesso ideale di autenticità può dare. La rivolta della scuola di Schönberg contro l'opera d'arte compiuta durante gli anni espressionisti ha in realtà scosso quel concetto in sé, ma senza poterne spezzare durevolmente il predominio, imprigionata com'era nel residuo reale di ciò che sfidava spiritualmente. Tale concetto include l'esigenza fondamentale dell'arte tradizionale: il fatto che qualcosa in musica deve apparire come se ci fosse stato fin dall'inizio dei tempi, significa che questo qualcosa ripete ciò che c'è sempre stato in tutti i tempi, ripete ciò che, come dato di fatto reale, aveva la forza di scacciare ciò che era soltanto possibile. L'autenticità estetica è un'apparenza socialmente necessaria: nessun'opera d'arte può prosperare in una società basata sulla forza senza servirsi a sua volta della violenza; ma così cade in conflitto con la propria verità, e non è più in grado di rappresentare una società futura che non conosca la forza e non ne abbia bisogno. L'eco dell'antichissimo, il ricordo del mondo preistorico — che dà vita a ogni esigenza estetica di autenticità — è la traccia

dell'ingiustizia perpetuata; l'autenticità estetica la supera nel ricordo, ma ad essa soltanto, però, deve la propria universalità e necessità vincolatrice fino ad oggi. Il regresso di Strawinsky verso l'arcaismo non è esteriore all'autenticità, anche se, nella frammentarietà immanente della creazione musicale, la distrugge. Quando egli pon mano alla mitologia, falsando così il mito da lui violato, non risalta in questo solo la sostanza usurpatrice dell'ordine nuovo proclamato dalla sua musica, ma anche quanto vi è di negativo nel mito stesso. Del mito lo affascina, come immagine di eternità e di salvezza dalla morte, ciò che col tempo si è venuto costituendo attraverso la paura della morte e attraverso l'assoggettamento barbarico: la falsificazione del mito attesta un'affinità elettiva con il mito genuino. Forse potrebbe essere autentica solo l'arte che si fosse liberata dall'idea stessa di autenticità, dall'idea del dover essere solo così e non diversamente.

Note

1 Ciclo di *Lieder* di Schubert [*N. d.T.*],

2 « Toute réflexion faite, le *Sacre* est encore une " œuvre fauve ", une œuvre fauve organisée » (JEAN COCTEAU *Le Coq et l'Arlequin,* Paris 1918, p. 64).

3 Nietzsche ha intuito assai presto che il materiale musicale era permeato di obiettivi determinati, così come ha riconosciuto la contraddizione tra « obiettivo » e materiale. « La musica non è in sé e per sé cosi importante, così profondamente impressionante per il nostro essere intimo da poterla considerare come lingua diretta del sentimento; ma la sua antichissima associazione con la poesia ha messo tanto simbolismo nel movimento ritmico, nella forza e debolezza del tono, che oggi noi riteniamo che essa parli direttamente al nostro intimo e provenga dall'intimo. La musica drammatica è solo possibile quando l'arte dei suoni si è conquistato un enorme campo di mezzi simbolici, mediante il *Lied,* il melodramma e centinaia di tentativi di pittura musicale. La " musica assoluta " è forma in sé, nello stato grossolano della musica, dove il suono in misura di tempo e variamente forte produce piacere in generale, oppure simbolismo delle forme parlante già, senza poesia, all'intelletto, dopo che in un lungo sviluppo musica e poesia furono congiunte e finalmente la forma musicale si trovò tutta tessuta di fili e di idee e di sentimenti. Gli uomini che rimasero arretrati nell'evoluzione della musica, possono sentire un brano musicale in modo puramente formale, mentre i più progrediti intendono tutto in modo simbolico. In sé, nessuna musica è profonda e piena di significato, essa non parla di " volontà ", di " cosa in sé ciò l'intelletto poteva ritenere soltanto in un'epoca che aveva conquistato per il simbolismo musicale tutto il dominio della vita interiore. L'intelletto stesso ha introdotto questo valore nel suono: cosi come ha apposto ai rapporti fra linee e masse nell'architettura un'importanza, che è completamente estranea alle leggi meccaniche » *(Umano troppo umano*, Milano 1927, pp. 185-86). Qui la separazione di suono e « contenuto » viene pensata meccanicamente. L' « in sé » postulato da Nietzsche è fittizio: tutta la musica più recente diventa veicolo di significato, ha il suo essere solo in quanto è più che semplice suono, e non si può perciò scomporre in illusione e realtà. Dunque anche il concetto nietzscheano di progresso musicale come psicologizzazione crescente è inteso in maniera troppo lineare. Dacché il materiale stesso è spirito, la dialettica musicale si muove fra il polo oggettivo e quello soggettivo, e a quest'ultimo non spetta affatto in astratto il grado superiore. La psicologizzazione della musica a spese della logica del suo contesto ha dimostrato di essere incrinata, ed è invecchiata. Nella sua psicologia musicale Ernst Kurth si è sforzato, con categorie fenomenologiche e di teoria dell'immagine, di definire meno crudamente la «'introduzione di un contenuto », incorrendo però nell'estremo opposto di una raffigurazione idealistica di animismo musicale universale che rinnega l'elemento eterogeneo e materiale del suono, o meglio lo

abbandona alla disciplina della « psicologia dei suoni », e limita fin da principio la teoria musicale al regno degli obiettivi in essa riposti. In tal modo egli si è preclusa, pur con tutta la sottigliezza della sua intelligenza musicale, la conoscenza di alcuni elementi fondamentali della dialettica musicale. Il materiale spirituale-musicale contiene necessariamente uno strato privo di obiettivi, un dato di « natura », che peraltro non potrebbe essere messo allo scoperto come tale.

4 Il primo Strawinsky, come allora Cocteau ebbe a dire apertamente, era influenzato da Schònberg assai più di quanto oggi non si voglia concedere nella disputa tra le correnti. Nei canti giapponesi e in molti dettagli del *Sacre*, massime nell'*Introduzione,* l'influsso è evidente: ma lo si potrebbe seguire più indietro fino a *Petruska.* Ad esempio la disposizione in partitura delle battute che precedono la famosa *Danza russa* del primo quadro, dopo il n. 32, specie dalla quarta battuta in avanti, sarebbe difficilmente pensabile senza i pezzi per orchestra op. 16 di Schònberg.

5 Qui va forse ricercato l'elemento russo di Strawinsky, abusato di solito come suo carattere distintivo. Già da tempo si è notato che la lirica di Mussorgsky si differenzia da quella tedesca per l'assenza del soggetto poetico: e che egli considera ogni componimento poetico come i compositori d'opera considerano le *arie,* cioè non dall'interno dell'unità dell'espressione immediata ma in una maniera che distanzia e oggettiva ogni espressione. L'artista non coincide con il soggetto lirico. La categoria del soggetto non era, nella Russia fondamentalmente preborghese, così salda come nei paesi occidentali. L'elemento eterogeneo scaturisce, specie in Dostojevskij, dalla non-identità dell'io con se stesso: nessuno dei fratelli Karamazov è un « carattere ». Strawinsky, rappresentante della tarda borghesia, si vale di tale presoggettività per giustificare lo sfacelo del soggetto.

6 Un tale effetto si ottiene tecnicamente con una particolare condotta per ottave o per settime delle melodie dei legni, specialmente dei clarinetti, disposti sovente a grande distanza. Strawinsky ha conservato questa tecnica compositiva come mezzo per raggiungere la vuotezza spirituale, dopo che l'intenzione grottesca era già stata condannata; si vedano ad esempio i *Cercles mystérieux des Adolescentes* nel *Sacre,* dal n. 94 in avanti.

7 Gioco di parole tra *Streicher* = strumenti ad arco, e *Streich* — beffa *[N.d,* T.].

8 Cocteau, *op. cit.*, p. 63.

9 Edle Einjalt und stille Grosse, la proposizione in cui il Winckelmann racchiudeva il senso fondamentale dell'antica arte greca *[N.d.T.].*

10 « Strawinsky finiva allora *Petruska.* Me lo descriveva nella sala da gioco di Montecarlo, meravigliando quel pubblico che nulla stupisce con il suo gesticolare, le sue smorfie ed i suoi amuleti di re negro », in Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Roma 1947, p. 61 *[N.d.T.].*

11 Sono i celebri valzer di Revel per pianoforte, composti nel 1911 *[N.d.T.].*

12 Il concetto della rinuncia è fondamentale per tutta l'opera di Strawinsky, e costituisce addirittura l'unità di tutte le sue fasi. « Chaque nouvelle oeuvre... est un cxemple de renoncement » (Cocteau, *op. cit.,* p. 39). L'equivocità del concetto di *renoncement* è il veicolo di tutta l'estetica di quella sfera, ed è usato dagli apologeti di Strawinsky nel senso della proposizione di Valéry secondo cui un artista deve essere valutato in base alla qualità delle sue rinunce. Questa affermazione, nel senso dell'universalità formale, è incontestabile, e può essere applicata tanto alla scuola viennese, cioè all'implicita proibizione della consonanza, della simmetria e della melodia ininterrotta al canto, quanto alla mutabile ascesi delle scuole occidentali. Ma il *renoncement* strawinskyano non è solo astensione come rinuncia a mezzi consunti e dubbi, ma anche un'incapacità, anche un voler escludere per principio la possibilità di risolvere o soddisfare un dato di fatto che pure, nella dinamica immanente del materiale musicale, è presente sotto veste di attesa o di aspirazione. Webern, dicendo di Strawinsky che dopo la conversione alla tonalità gli « si era sottratta la musica », caratterizzava l'irresistibile processo che finisce col capovolgere la povertà, scelta spontaneamente, in miseria oggettiva. Non basta rinfacciare a

Strawinsky in maniera ingenuamente tecnologica tutto quanto vi è di difettoso nell'opera sua. Finché le mancanze derivano dal principio stilistico stesso, la cosa non sarebbe sostanzialmente diversa da quella critica mossa alla scuola viennese che si lamenta del predominio delle « cacofonie ». Ma ciò che la rinuncia permanente produce in Strawinsky va determinato col metro che egli stesso si è voluto imporre. Bisogna giudicarlo sull'idea, e non semplicemente basandosi sulle trascuratezze volontarie; impotente sarebbe il rimprovero che l'artista non fa ciò che il suo principio non vuole: efficace invece solo il rimprovero che quanto è volutamente imposto si invischia, fa inaridire il paesaggio circostante e non riesce a giustificarsi.

13 Già prima della prima guerra mondiale il pubblico si rammaricava che i compositori non avessero più « melodia ». In Strauss disturbava la tecnica della sorpresa permanente, che interrompe la continuità melodica per accordarla poi all'ascoltatore solo occasionalmente, in maniera rozza e a buon mercato, a mo' di contentino dopo tutta quella turbolenza. In Reger i profili melodici spariscono dietro gli accordi incessantemente interposti e nel Debussy maturo le melodie sono — come in un laboratorio — ridotte a modelli di elementari combinazioni sonore. Mahlcr infine, che si attiene al concetto tradizionale di melodia più docilmente di chiunque altro, si è fatto proprio così i suoi nemici. Gli si rinfaccia la banalità dell'invenzione e anche il fatto che egli non derivi la possanza dei suoi lunghi archi discorsivi strettamente dall'impulso interiore dei temi. Parallelamente allo Strauss delle produzioni più concilianti, egli ha pagato esageratamente le spese per l'estinguersi della melodia romantica nel senso del secolo xix, e ci voleva veramente il suo ingegno per trasformare anche questa esagerazione in un mezzo compositivo di rappresentazione, in veicolo del senso musicale, della consapevole nostalgia della propria inadempibilità. La forza melodica dei singoli compositori era tutt'altro che esaurita. Ma il fatto che il decorso armonico si spostava storicamente sempre più alla ribalta della creazione e della ricezione musicale, finiva col non permettere che la dimensione melodica crescesse di pari passo nel pensiero omofonico, mentre proprio essa aveva reso possibili le scoperte armoniche. Di qui la trivialità già palese di molte formazioni melodiche wagneriane, rilevata a suo tempo da Schumann. È come se l'armonia resa cromatica non fosse più in grado di sostenere una melodia autonoma: se a questa si aspira, come nel giovane Schönberg, va in rovina lo stesso sistema tonale. Non resta altrimenti ai compositori che assottigliare la melodia in modo che si tramuti in un semplice valore di funzione armonica, o decretare, con un atto di violenza, espansioni melodiche che appaiono arbitrarie se si mantiene il tradizionale schema armonico. Strawinsky ha tratto le conseguenze dalla prima possibilità, quella di Debussy: conscio della debolezza di successioni melodiche che di fatto non sono più tali, egli annulla il concetto di melodia a pieno favore di archetipi melodici smozzicati e primitivistici. Solo Schönberg ha in realtà emancipato il melos, ma di conseguenza anche la stessa dimensione armonica.

14 Cocteau, *op. cit.*, p. 64.

15 Cfr. i flauti dal n. 28 in avanti *[N.d.T.]*.

16 Cfr. la *Dame de l'élue* n. 151 i tromboni e più avanti gii altri strumenti a fiato *[N. d.T.]*.

17 II *group des Six,* costituito da compositori che volevano combattere l'impressionismo debussyano. Loro mentore e teorizzatore fu Cocteau in *Le Coq et l'Arlequin* cit. *[N.d.T.]*.

18 Compositore americano di origine francese (nato a Parigi nel 1885), rappresentante delle correnti musicali più radicali *[N.d.T.]*.

19 « Eppure la profondità della cosa restò preclusa al gusto, poiché tale profondità richiede non soltanto la percezione unita a riflessioni astratte, ma anche tutto l'intelletto e lo spirito incontaminato, laddove il gusto era rivolto solo alla superficie esterna, intorno alla quale si trastullano le sensazioni e nei cui riguardi si possono far valere delle massime unilaterali. Ma per questo il cosiddetto " buon gusto " rifugge da qualsiasi azione in profondità e tace nel momento in cui la cosa arriva ad esprimersi e dove l'esteriorità e gli elementi accessori scompaiono

» (HEGEL, *Àsthetik*cit., I, p. 44). La casualità delle « massime unilaterali », l'ipostatizzazione della suscettibilità fisica, le idiosincrasie come regole e dettato del gusto sono aspetti diversi di uno stesso dato di fatto.

20 L'analogia formale tra il costruttivismo dodecafonico e Strawinsky si estende anche al ritmo, che in Schònberg e Berg a volte si rende indipendente rispetto al contenuto degli intervalli melodici e assume la funzione di tema. Ma la differenza è più essenziale: anche dove la scuola di Schònberg opera con tali ritmi tematici, essi si riempiono di volta in volta di un contenuto tematico e contrappuntistico, mentre le proporzioni ritmiche che sono in Strawinsky alla ribalta, vengono esposte unicamente come effetti pulsatili e si riferiscono a melismi tanto vacui da apparire fine a se stesse invece che come articolazione di linee.

21 La polemica dei sostenitori di Strawinsky contro l'atonalità delle scuole centro-europee, tende a rimproverar loro l'anarchia. Di fronte a ciò non è superfluo osservare che nel « ritmico » Strawinsky l'immagine di una oggettività impermutabile viene si delineata per mezzo dell'identità di tutte le unità temporali in un dato complesso, ma che d'altronde le modificazioni degli accenti — prodotte dalle cangianti indicazioni di tempo — non stanno in un rapporto perspicace con la costruzione: esse potrebbero sempre esser collocate altrimenti, e sotto gli *chocs* ritmici si cela ciò che viene criticato nella scuola viennese, cioè l'arbitrio. L'efficacia della modificazione è dovuta all'astratta irregolarità come tale e non agli avvenimenti specifici che si svolgono nell'interno delle battute. Gli *chocs* sono effetti controllati solo dal gusto, cosa di cui questa musica ben difficilmente sarebbe disposta a convenire. Il momento soggettivo continua a vivere in pura negatività, nella convulsione irrazionale che risponde allo stimolo. I tempi composti, imitati su quelli di danze esotiche, restano, inventati liberamente come sono e spogli di ogni significato tradizionale, un gioco arbitrario; e la loro arbitrarietà sta naturalmente in relazione strettissima con l'*habitus* che l'autentico assume in tutta la musica di Strawinsky. Già il *Sacre* contiene in germe ciò che più tardi disgregherà la pretesa di autenticità, e che consegna la musica, poiché essa aspira alla potenza, all'impotenza.

22 Cfr. WALTER BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire,* in *Schriften* cit., pp. 426 sgg.

23 Il grottesco è di solito socialmente la forma sotto cui viene reso accettabile ciò che vi è di estraniato o di progredito. Il borghese è pronto ad avvicinarsi all'arte moderna se essa Io rassicura, con il suo aspetto, che non deve essere presa sul serio (l'esempio più manifesto è il successo popolare della lirica di C. Morgenstern). *Petruska* mostra chiari segni di questa conciliabilità, che rammenta il conferenziere il quale con le sue storielle concilia gli ascoltatori con ciò che getta loro in viso. Questa funzione dell'*humour* ha una ricca preistoria nella musica. Non solo vien fatto di pensare a Strauss o alla concezione di Beckmesser, ma addirittura a Mozart. Se si ammette che i compositori erano attirati già assai prima dell'inizio del secolo xx dalla dissonanza e che solo la convenzione li tratteneva dallo scrivere le sonorità del dolore oggettivo, il sestetto dei « musicanti del villaggio », detto comunemente *scherzo musicale*, acquista assai maggior peso che non intendendolo come un eccentrico trastullo. Proprio in Mozart, non solo all'inizio del*Quartetto* in *do maggiore,* ma anche in certi pezzi posteriori per pianoforte, si può documentare la tendenza irresistibile alla dissonanza: il suo stile appariva sconcertante ai contemporanei proprio per la ricchezza di dissonanze. Forse l'emancipazione della dissonanza non e affatto — come insegna la storia ufficiale della musica — il risultato dell'evoluzione del tardo romanticismo postwagneriano: ma piuttosto la propensione verso di essa ha accompagnato come un emisfero tenebroso tutta quanta la musica borghese fin da Gesualdo e da Bach, e si può paragonare forse alla funzione che nella storia della *ratio* borghese ha nascostamente il concetto dell'inconscio. E qui non si tratta di una semplice analogia, in quanto la dissonanza fu fin da principio veicolo di tutto ciò che si doveva soggiogare al tabù dell'ordine. Essa si fa garante per il moto degli impulsi che è stato censurato, e contiene sia un momento di libidine — in quanto è

tensione — sia il lamento per la rinuncia. Si potrebbe così spiegare la rabbia che dovunque reagisce alla dissonanza scoperta: il sestetto dei « musicanti del villaggio » sembra una precoce anticipazione proprio di quello Strawinsky che è entrato nella coscienza comune.

24 C'è già in *Petruska* un riscontro al « sage » del *Sacre* : ed è il mago che fa agire le marionette. Si chiama Ciarlatano. Si potrebbe facilmente ritenere che la trasfigurazione del ciarlatano nel potentissimo stregone sia il senso dello strawinskyano gesto da *variété.* Il suo principio autoritario, quello musicale dell'autenticità, è risultato dal gioco, dall'illusione, dalla suggestione: è come se in questa origine l'autenticità manipolata riconoscesse la propria non-verità. Nelle opere successive i ciarlatani e gli stregoni non compariranno più.

25 *Leiden und Gròsse Richard Wagners*, trad, italiana di L. Mazzucchetti in *Nobiltà dello spirito*, Milano 1953, pp. 441 sgg. *[N.d.T.* J.

27 È la seconda parte di *Heimweh, Lied* di Brahms su testo di Klaus Groth (« Oh, potessi conoscere la via del ritorno! ») *[N.d.T.].*

28 L'opera radicale di Schònberg non ha in nessuna gradazione l'aspetto dell'« epatant » ma ha piuttosto una sorta di credula fiducia nel lavoro oggettivo del compositore, e si rifiuta di ammettere che i prodotti di Brahms o di Wagner siano qualitativamente diversi dai suoi. Nella fede incrollabile nella tradizione, questa viene frantumata in forza della propria coerenza. Nel momento dell'« épatant » invece è sempre compresa la preoccupazione di un effetto, foss'anche sconcertante, di cui forse nessuna opera occidentale si è mai liberata del tutto: per questo l'intesa con il mondo preordinato è sempre stata tanto più facile a tutto ciò che è « épatant ».

29 La relazione diretta di questo stadio del rituale nella musica di Strawinsky col *jazz,* che divenne popolare proprio in quell'epoca, è manifesta, e arriva a particolari tecnici come la simultaneità di tempi rigidi e accenti sincopati irregolari. Strawinsky infatti, proprio nella fase infantilistica, ha fatto esperimenti appunto con formule del *jazz. Il Ragtime* per undici strumenti, la *Piano Rag Music* e ad esempio il *Tango* e il *Ragtime* dall *'Histoire du Soldat* sono tra i suoi pezzi più riusciti. A differenza delle innumerevoli composizioni che, amoreggiando col *jazz,* credevano di venire in aiuto alla propria « vitalità » — ammesso che questa parola significhi qualcosa in musica, — Strawinsky scopre, mediante la deformazione, quanto vi è di gretto, di logoro e di commerciale nella musica da ballo stabilizzatasi ormai da trent'anni. Egli costringe quasi a parlare la vergogna di questa musica e muta le formule standardizzate in simboli stilizzati dello sfacelo. Così elimina tutti i tratti di falsa individualità e di espressione sentimentale, che sono parte indefalcabile del *jazz* genuino, e con nudo scherno trasforma queste tracce dell'umano, che ancora sopravvivono nelle formule discrepanti da lui congegnate ad arte, in fermenti di disumanazione. I suoi pezzi sono messi insieme con rottami di merci varie, come certi quadri o certe plastiche della stessa epoca composte con capelli, lamette da barba e stagnola. Ciò stabilisce la differenza di livello rispetto al *Kitsch* commerciale. Contemporaneamente i suoi *postiches*jazzistici promettono di assorbire la minacciosa attrazione ad abbandonarsi allo spirito di massa, e ne sventano il pericolo, nell'atto stesso di cedere a quest'attrazione. Paragonato a questo, ogni altro interesse dei compositori per il*jazz* fu solo un ammiccare verso il pubblico, pura e semplice vendita commerciale. Ma Strawinsky ha ritualizzato la vendita stessa, anzi addirittura il rapporto con la merce. Egli balla la danza macabra intorno al carattere feticistico della merce.

30 Allusione a Hans Prinzhorn, allievo di Klages *[N.d.T.].*

31 *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*, New York 1945.

32 *lbid.*} p. 419.

33 La tendenza dissociativa che si impone qui in senso interiormente estetico sta in una concordanza curiosamente prestabilita — e spiegabile solo con l'unità della società come totalità — con quella tecnologicamente determinata nel film inteso come *medium* decisivo dell'attuale

industria culturale: nel film, immagine, parole e suono sono tra loro disparati. La musica da film ubbidisce alle stesse leggi di quella scritta per un balletto.

34 Cfr. Horkheimer e Adorno, *Dialektik der Aufklärung* cit., pp. 212 sgg.

35 Storicamente tutto questo è mediato attraverso *Le Coq et l'Arlequìn* di Cocteau, uno scritto contro l'elemento drammatico della musica tedesca. Esso coincide con l'elemento espressivo: dramma in musica non è altro che il rendere disponibile l'espressione. Cocteau si alimenta alla polemica di Nietzsche, e dalla sua estetica si può far discendere quella di Strawinsky.

36 Letteralmente *l'incessante* [N. *d. T.]*.

37 Eppure io stesso *Sacre* non è incondizionatamente anticonvenzionale. La scena della sfida, per esempio, che prepara l'entrata dello stregone — dal n. 62 in avanti, p. 51 della partiturina — è la stilizzazione di un gesto della convenzione operistica e potrebbe essere la descrizione di masse di popolo in agitazione: essa è formalmente l'elaborazione di un epodo. L'opera tradizionale conosceva passaggi del genere dal tempo della *Muta di Portici.* In tutta l'opera di Strawinsky è presente l'inclinazione non tanto ad eliminare le convenzioni, quanto a spremerne l'essenza. Alcune delle ultime opere, come le *Danses Concertantes* e le *Scènes de Ballet,* ne han fatto addirittura un programma. Questa tendenza non è solo di Strawinsky, ma di tutta l'epoca: quanto più cresce il nominalismo musicale e le forme tramandate ci rimettono la propria forza vincolante, tanto meno ci può essere l'interesse di aggiungere un altro caso particolare al rappresentante che già esiste di quel nominalismo. Dove i compositori non rinunciano ad ogni genericità formale prestabilita, devono tentare di formulare esplicitamente l'essenza della forma che usano, cioè in un certo senso l'idea platonica di essa. Il *Quintetto* per strumenti a fiato di Schònberg è una sonata nello stesso senso in cui la favola di Goethe è una favola in senso proprio (efr, T. W. Adorno, *Schónbergs Blàserquinlett,* in « Pult und Taktstock », anno V, 1928, pp. 45 sgg. Quanto alla « distillazione » di caratteri espressivi cfr. Thomas Mann, *Dottor Faustus*, Milano 1949, p. 923).

38 In tal modo il rischio del non rischioso diventa acuto, si parodia ciò che è comunque tanto disprezzato da non aver più bisogno della parodia, e della cui distanziata imitazione proprio il borghese « amante della cultura » gioisce malignamente. Nei *Pezzi* per pianoforte a quattro mani, che sono notevolmente belli e che più tardi furono virtuosisticamente strumentati, lo *choc* viene assorbito dalla risata. Non c'è nessun sentore dello straniamento schizoide del *Soldato,* e quei pezzetti sono diventati prediletti nei concerti per la loro intatta efficacia cabarettistica.

39 La tendenza a scrivere musica al quadrato è assai diffusa all'inizio del secolo, e risale a Spohr, se non la si vuole addirittura addebitare alle imitazioni hàndeliane di Mozart. Ma anche i temi di Mahler liberi da siffatta ambizione, restano ricordi fanciulleschi del libro d'oro della musica, trasposti in una nostalgia beata; e Strauss accondiscende volentieri a innumerevoli allusioni e *pastiches.* Prototipo di questo atteggiamento sono i *Maestri Cantori.* Sarebbe superficiale muovere a questa tendenza rimprovero di alessandrinismo civilizzatore alla Spengler, come se i compositori non avessero più nulla di proprio da dire inaridendosi perciò come parassiti di ciò che è perduto. Questi concetti di originalità sono ricavati dalla proprietà borghese: i giudici non musicali condannano i ladri di musica. La ragione di questa tendenza è di natura tecnica. Le possibilità dell'« invenzione », che apparvero illimitate agli esteti nell'epoca della concorrenza, si possono quasi, nello schema tonale, contare sulle dieci dita, definite come sono da una parte dall'accordo perfetto scomposto in intervalli melodici, dall'altra dalla successione diatonica di seconde. Al tempo del classicismo viennese, quando la totalità della forma valeva più dell'« idea » melodica, non ci si scandalizzava perché il materiale disponibile era cosi ristretto: ma con l'emancipazione del melos liederistico soggettivo, la limitazione divenne sempre più percettibile: i compositori erano tenuti a creare « idee » melodiche come a suo tempo Schubert o Schumann, ma l'angusto materiale era talmente esaurito che non era più possibile inventare idee

musicali che ancora non esistessero. Essi hanno perciò assunto il logoramento oggettivo del materiale nel rapporto soggettivo verso di esso, costruendo più o meno apertamente la loro tematica come « citazione », e conseguendo un effetto simile a quello che si ha rivedendo un conoscente. In Strawinsky questo principio diviene assoluto, mentre l'unico procedimento contrario può essere l'abbandono del cerchio armonico-melodico, come per Schònberg. Tra gli impulsi che spingevano verso l'atonalità non ultimo era quello di uscire all'aperto, sciogliendosi da un materiale ormai esaurito sia nelle proprie possibilità di creazione che nel suo simbolismo. È evidente in tutto questo la parentela tra l'aspetto storico dello scriver musica al quadrato e la crisi di ciò che era un tempo corrente come « melodia ».

40 Quest'ambivalenza è così forte che ricompare persino durante la fase neoclassica, in cui si afferma senza riserve l'accettazione dell'autorità. L'esempio più recente è la *Circus Polka,* con la poco decorosa caricatura della marcia militare di Schubert alla fine.

41 Cfr. Sergej Eisenstein, *The Film Sense,* Ne York 1942, p. 30 *[N.d.* T.].

42 Cfr. di questo autore *Die moderne Musik*, Leipzig 1928, *passim* (in particolare nei capitoli su Debussy) *[N.d.T.]*.

44 L'idea borghese del Pantheon vorrebbe assegnare con tutta pace alla pittura e alla musica due posti l'una accanto all'altra. Ma il loro rapporto, nonostante eventuali ambivalenze sinestetiche, è in verità contraddittorio fino all'inconciliabilità, e questo si è manifestato proprio dove la conciliazione veniva proclamata con il suggello culturale-filosofico, e cioè nel *Gesamtkunstwerk* wagneriano. L'elemento figurativo era talmente intristito fin dall'inizio, che non è il caso di meravigliarsi se alla fine a Bayreuth le esecuzioni musicalmente più accurate hanno avuto luogo davanti alle scene più polverose. Thomas Mann ha fatto notare quanto di « dilettantesco » c'è nell'idea dell'unione di tutte le arti, e determina questo elemento dilettantesco nel rapporto antiartistico con la pittura. Da Roma come da Parigi, Wagner scriveva alla Wesendonck che « l'occhio non mi basta come organo per percepire il mondo », e che Raffaello non lo sfiorava neppure. « Veda e guardi anche per me: ho bisogno che qualcuno lo faccia per conto mio » (T. Mann, *Nobiltà dello spirito* cit., p. 455). Wagner si dà per questa ragione del «vandalo ». In questo lo guida il presentimento che la musica contenga qualcosa di indefinito dal punto di vista del progresso civile, di non totalmente soggetto alla *ratio* oggettivante; mentre l'arte dell'occhio, che si attiene agli oggetti determinati, al mondo concreto della prassi, si dimostra imparentata allo spirito che anima il progresso tecnologico. La pseudomorfosi della musica con la tecnica pittorica capitola di fronte allo strapotere che la tecnologia razionale ha proprio su quella sfera artistica la cui sostanza consisteva nell'opporsi a quello strapotere e che pure cadde in preda all'incalzante dominio razionale dell'uomo sulla natura.

45 L'*Histoire du Soldat* si dimostra il vero centro dell'opera di Strawinsky anche perché dar veste musicale al significativo testo di Ramuz, conduce quasi alla soglia della consapevolezza di questa situazione. L'eroe, prototipo di quella generazione del primo dopoguerra tra le cui file il fascismo reclutava le sue orde pronte all'azione, va in rovina perché vien meno al comandamento del disoccupato: vivere solo per l'istante. La persistenza dell'esperienza nelle memorie è un nemico mortale per quell'autoconservazione che si acquista con l'autoestinzione. Secondo la versione inglese, il *raisonneur* ammonisce il soldato:

One can't add what one had to what one has
Nor to the thing one is, the thing one was.
No one has a right to have everything —
It is forbidden.
A single happiness is complete happiness
To add to it is to destroy it —.

(Non si può aggiungere ciò che si aveva a ciò che si ha / Né quel che si è a quel che si era. / Nessuno ha diritto di aver tutto. / È proibito. / Una sola felicità è felicità completa / Aggiungere ad essa vuol dire distruggerla...)

È questa la massima angosciata e inconfutabile del positivismo, cioè la proscrizione del ritorno di qualsiasi cosa passata inteso come ricaduta nel mito, come un consegnarsi alle forze che in quel lavoro sono incarnate dal diavolo. La principessa si lamenta di non aver mai sentito parlare il soldato della sua vita precedente, ed egli per tutta risposta menziona oscuramente la città dove visse sua madre. Il suo peccato — egli ha violato i ristretti confini del regno — non può essere inteso altrimenti che come viaggio in quella città: cioè come un sacrificio al passato. « La recherche du temps perdu est interdite »: per nessun'altra arte questo vale cosi bene come per quella che ha a sua legge più intima la regressione. L'involuzione del soggetto in essere primordiale diviene possibile in quanto gli viene amputata la presa di coscienza di se stesso, la memoria. Il fatto che il soldato finisca proscritto nel dominio di ciò che è semplicemente presente, svela il tabù nel cui segno sta complessivamente la musica di Strawinsky. Le ripetizioni a scosse, percepibili con crudezza, dovrebbero essere intese come mezzi per estirpare dalla musica, arrestando la durata, cioè la dimensione del ricordo, il passato che essa vorrebbe custodire: le tracce di quest'ultimo, come pure la madre del soldato, soggiacciono al tabù. Il cammino brahmsiano del soggetto « verso la terra dell'infanzia », diviene peccato capitale di un'arte che vorrebbe ricostituire l'aspetto presoggettivo della fanciullezza.

46 *Tempo der Zeit [N.d.T.]*.

47 Dalla prefazione alle *Bagatellen* op. 9 di Webern per quartetto d'archi *[N. d.* T.].

48 Strawinsky è sotto molti aspetti il polo opposto di Mahler, pur essendogli affine nella crescente disgregazione dei procedimento compositivo. Innanzi tutto egli si è opposto con energia a ciò che costituisce tutte l'orgoglio dell'arte sinfonica mahleriana: all'epodo, a quegli istanti in cui la musica, dopo essere stata ridotta alla calma, si rimette in moto. La propria imposizione all'ascoltatore, la prova della sua impotenza, egli la fonda soprattutto sul fatto che non gli dà ciò che questi si aspetta per via della tensione dei modelli stessi. L'attesa viene delusa e la tensione in sé, una specie di sforzo senza scopo, illimitato e irrazionale, diventa legge della composizione e della concezione che la sorregge. E come avviene che si sia portati a entusiasmarsi per uomini perversi quando capita che facciano una volta qualcosa di onesto, così si può apprezzare questa musica. In eccezioni estremamente rare essa ammette strofe che hanno una parvenza di epodo, e che in realtà, appunto in virtù della loro rarità, finiscono col sembrare una concessione incredibile. Un esempio è l'intensa cantilena finale della *Danse de l'élue,* nel *Sacre,* dal 184 al 186, prima dell'ultima entrata del tema di rondò. Ma anche qui, dove i violini possono espandersi melodicamente per parecchi secondi, l'accompagnamento si limita ad un sistema di basso ostinato, immutato e rigido. L'epodo non è effettivo.

49 *Nach der Pfeife tanzen;* figuratamente « obbedire senza resistenza agli ordini o al volere di qualcuno», «obbedire ciecamente» *[N.d.T.]*.

50 La distinzione di Ernst Bloch tra musica di natura dialettica e musica di natura aritmetica si avvicina molto a quella di questi due modi. [Cfr. di Bloch, *Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik* in *Von neuer Musik* cit., pp. 5 sgg. *N.d.T.]*.

51 Il documento teorico più importante in questo senso è lo scritto di Wagner sulla direzione d'orchestra. La capacità di reazione espressiva del soggetto prepondera qui talmente sul senso musicale matematico in senso spaziale, che questo sopravvive unicamente sotto la forma della grettezza borghese del direttore tedesco di provincia che si limita a battere il tempo. Egli pretende che si modifichino radicalmente i tempi anche in Beethoven, a seconda dei differenti caratteri

delle figure musicali, e sacrifica così anche nell'aspetto più sensibile l'unità paradossale a favore della varietà. Per superare la frattura tra l'architettura dell'insieme e il dettaglio singolo caricato di espressione, può servire ancora e soltanto lo slancio drammatico, un non so che di teatrale, intimamente estraneo alla musica: quell'elemento che è poi divenuto uno dei mezzi di comunicazione dei più recenti virtuosi della direzione d'orchestra. Di fronte a questo spostamento del problema del tempo nella musica sinfonica verso il solo lato soggettivamente espressivo, che rinuncia al dominio musicale del tempo e in un certo senso si affida passivamente alla durata, il procedimento di Strawinsky rappresenta il contraccolpo puro e semplice e niente affatto la rivalutazione della dialettica propriamente sinfonica del tempo: solo si spezza il nodo gordiano, e alla decadenza soggettiva del tempo si contrappone la suddivisione geometricamente oggettiva di esso, senza che esista un nesso costitutivo tra la dimensione temporale e il contenuto musicale. La musica spazializzata infrange, arrestandosi, il tempo, allo stesso modo che nello « stile espressivo » questo si scompone in momenti lirici.

52 Si viene così a sfiorare un fattore che caratterizza l'opera di Strawinsky nella sua totalità. Come i pezzi singoli non sono in sé sviluppati, così essi si susseguono — e con loro le fasi stilistiche dell'insieme — senza un'evoluzione effettiva. Tutti sono la stessa cosa nella rigidità del rituale. Al sorprendente cambiamento dei periodi corrisponde una continua identità di quello che vien prodotto. Poiché nulla si muta, il fenomeno originario può essere ricercato e messo in luce in raggiri instancabili, in prospettive sconcertanti: anche i mutamenti di Strawinsky, impostigli dal ragionamento, stanno sotto la legge del trucco. « Quello che conta è la decisione » (A. Schönberg, *Der neue Klassizismus,* da *Tre satire* per coro misto op. 28). Tra le difficoltà che s'incontrano in una trattazione teorica di Strawinsky non è la minore questa, che nel susseguirsi dei suoi pezzi la trasformazione dell'immutabile costringe l'osservatore o ad antitesi arbitrarie oppure a una mediazione informe di tutti gli opposti, sul tipo di quella esercitata dalla storia dello spirito basata sull'intendere. [L'autore allude in particolare alla filosofia di Dilthey: cfr. di quest'autore la *Critica della ragione storica,* Torino 1954, *passim. N.d.T.].* In Schònberg le fasi sono contrapposte con durezza assai minore, e si può dire che, già in opere giovanili come i *Lieder* op. 6 si preveda col pensiero, come sotto un cotiledone, ciò che più tardi eromperà con violenza sovvertitrice. Ma la scoperta della nuova qualità come identità e insieme diversità della qualità antica, è in realtà un processo. La mediazione, il divenire, si effettuano nel compositore dialettico dentro il contenuto stesso, e non negli atti con cui esso viene manipolato.

53 Cfr. l'analisi di H. F. Redlich in « Anbruch », 1929, pp. 41 sgg.

54 La tesi dell'estinzione della forza stilistica risale alla scuola di storia dell'arte di Vienna (in particolare Riegl e Strzygowsky) *[N. d. T.*].

55 Il provincialismo della scuola di Schònberg non si può separare dal suo contrario, che è il suo radicalismo intransigente. Là dove ancora si spera dall'arte qualcosa di assoluto, essa prende come assoluto anche ciascuno dei propri tratti specifici, ciascun singolo suono, e persegue in tal modo l'autenticità. Strawinsky è scaltrito nei confronti della serietà estetica. La chiara coscienza che oggi tutta l'arte si è tramutata in articoli di consumo condiziona la costituzione del suo stile.

L'accentuazione oggettivistica del gioco per amor del gioco significa, oltre ad un programma estetico, anche che tutto non va preso troppo sul serio, ciò sarebbe un atteggiamento grave, teutonicamente pretenzioso e in certa misura estraneo all'arte, poiché la contamina con il reale.

Il « gusto » si accompagna sempre alla mancanza di serietà, a questo punto la serietà stessa sembra priva di gusto, in conformità ad una lunga tradizione. E proprio nel rifiuto della serietà, nella negazione di ogni responsabilità dell'arte — che sottintende la resistenza allo strapotere dell'esistenza puramente fisica — dovrebbe consistere l'autenticità: la musica diventa qui immagine di una concezione che si fa beile della serietà ascrivendosi all'orrore. Nell'autenticità del clownesco questa intenzione realistica viene naturalmente superata e condotta *ad absurdum*

dall'alterigia dei *tune smiths,* che si considerano espressione del tempo quando pestano insieme, sui pianoforti appositamente preparati in *fa diesis maggiore,* le proprie formule, e per i quali Strawinsky è già un « longhaired musician », mentre conoscono così poco il nome di Schònberg da prenderlo per un compositore di canzonette.

Elenco delle composizioni citate nel volume

ARNOLD SCHÖNBERG

Gurrelieder (1911), Universal-Edition, Wien.
Acht Lieder op. 6 (1905), Universal-Edition.
Sechs Orchesterlieder op. 8 (1904), Universal-Edition.
Erste Kammersymphonie in *mi maggiore* op. 9 (1906), Universal-Edition.
Streichquartett Nr. 2 con voce op. 10 in *fa diesis minore* (1908), Universal-Edition.
Drei Klavierstücke op. 11 (1909), Universal-Edition.
Fünfzein Gedichte, dal *Buch der häugenden Gärten (Il libro dei giardini pensili)* di Stefan George op. 15 per canto e pianoforte (1908), Universal-Edition.
Fünf Orchesterstücke op. 16 (1908), Edition Peters, Leipzig.
Erwartung (Attesa) op. 17 (1909), Universal-Edition.
Die Glückliche Hand (La mano felice) op. 18 (1913), Universal-Edition.
Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911), Universal-Edition.
Pierrot Lunaire op. 21 (1912), Universal-Edition.
Fünf Klavierstücke op. 23 (1923), Hansen, Copenhagen.
Serenade op. 24 (1923), Hansen.
Bläserquintett (Quintetto per strumenti a fiato) op. 26 (1924), Universal-Edition.
Vier Stücke per coro misto op. 27 (1927), Universal-Edition.
Drei Satiren per coro misto op. 28 (1926), Universal-Edition.
Streichquartett Nr. 3 op. 30 (1927), Universal-Edition.
Variationen per orchestra op. 31 (1928), Universal-Edition.
Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (Musica d'accompagnamento per una scena da film) op. 34 (1930), Heinrichshofen, Magdeburg.
Sechs Stücke per coro maschile op. 35 (1930), Bote & Bock, Berlin.
Von heute auf morgen (Dall'oggi al domani) op. 32 (1929), Edizione dell'Autore. *Konzert* per violino e orchestra op. 36 (1936), Schirmer, New York. *Streichquartett Nr. 4* op. 37 (1936), Schirmer.
Suite per orchestra d'archi (1934), Schirmer.
Zweite Kammersymphonie in mi bemolle op. 38 (1940), Schirmer.
Streichtrio op. 45 (1946), Bomart Music Publications, New York.

ALBAN BERG

Wozzeck op. 7 (1921), Universal-Edition.
Lyrische Suite per quartetto d'archi (1926), Universal-Edition.
Lulu (Frammento) (1935), Universal-Edition.
Violinkonzert (1935), Universal-Edition.

ANTON WEBERN

Fünf Satze per quartetto d'archi op. 5 (1909), Universal-Edition.
Streichtrio op. 20 (1927), Universal-Edition.
Variationen per pianoforte op. 27 (1936), Universal-Edition.
Streichquartett op. 28 (1938), Universal-Edition.

IGOR STRAWINSKY

Petruska (1911), Édition russe de musique, Berlin, Moskva, Leipzig e New York.
Le Sacre du Printemps (1913), Édition russe de musique.
Tre canti giapponesi (1913), Édition russe de musique.
Renard (1917), Chester, London.
L'Histoire du Soldat (1918), Chester.
Ragtime per undici strumenti (1918), Chester.
Piano Rag Music (1919), Chester.
Pezzi per pianoforte a quattro mani, due serie (1917), Chester.
Concertino per quartetto d'archi (1920), Hansen.
Ottetto per strumenti a fiato (1923), Édition russe de musique.
Concerto per pianoforte e strumenti a fiato (1924), Édition russe de musique. *Serenata in la* per pianoforte (1925), Édition russe de musique.
Oedipus rex (1927), Édition russe de musique.
Apollon Musagète (1928), Édition russe de musique.
Le baiser de la fée (1928), Édition russe de musique.
Capriccio per pianoforte e orchestra (1929), Édition russe de musique. *Symphonie de psaumes* (1930), Édition russe de musique.
Concerto in re per violino e orchestra (1931), Schott, Meinz.
Duo concertante per violino e pianoforte (1932), Édition russe de musique. *Concerto* per due pianoforti (1935), Schott.
Circus Polka per orchestra (1942), Associated Music Publishers, New York. *Sinfonia* in tre tempi (1945), Associated Music Publishers.